



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Faculdade de Formação de Professores de São Gonçalo

Simone Ribeiro Barros André

**O QUE NARRAM OS CONTADORES DE HISTÓRIAS: memórias,
histórias e práticas**

São Gonçalo
2012

Simone Ribeiro Barros André

O QUE NARRAM OS CONTADORES DE HISTÓRIAS: memórias, histórias e práticas

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Processos Formativos e Desigualdades Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof.^a Dra. Mairce Araújo

São Gonçalo
2012

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEH/D

A555 TESE	<p>André, Simone Ribeiro Barros. O que narram os contadores de histórias : memórias, histórias e práticas / Simone Ribeiro Barros André. – 2012. 295f.</p> <p>Orientadora: Profª Dra. Mairce Araujo. Dissertação (Mestrado em Processos Formativos e Desigualdades Sociais) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores.</p> <p>1. Narrativa – Rio de Janeiro (RJ) – Teses. 2. Contadores de histórias - Rio de Janeiro (RJ) – História – Teses. 3. Literatura e cultura – Rio de Janeiro (RJ) – Teses. I. Araujo, Mairce da Silva. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores.</p> <p style="text-align: right;">CDU 82-3.09</p>
--------------	---

Autorizo apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial
desta tese / dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Simone Ribeiro Barros André

O QUE NARRAM OS CONTADORES DE HISTÓRIAS: memórias, histórias e práticas

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Processos Formativos e Desigualdades Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 9 de julho de 2012.

Orientadora: Prof.^a Dra. Mairce Araújo
Faculdade de Formação de Professores de São Gonçalo
- UERJ

Banca Examinadora: _____
Prof.^a Dra. Gláucia Guimarães
Faculdade de Formação de Professores de São Gonçalo
- UERJ

Prof.^a Dra. Jacqueline de Fátima dos Santos Morais
Faculdade de Formação de Professores de São Gonçalo
- UERJ

Prof. Dr. Guilherme do Val Toledo
Faculdade de Educação da Universidade Estadual de
Campinas

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha mãe, em especial pela dedicação e apoio em todos os momentos difíceis. Em memória de meu pai.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Educação: Processos Formativos e Desigualdades Sociais, UERJ-FFP, pela oportunidade de realização da pesquisa nesta área.

Aos colegas do mestrado de do grupo de orientação coletiva pelo auxílio nas tarefas desenvolvidas durante o curso e apoio durante todo o processo. Em especial Liliane Balonecker, pelas conversas produtivas.

À orientadora Mairce Araújo pelos diálogos e pela proposta de pesquisa.

Agradeço ao apoio constante dos familiares: minha mãe Lúcia, minha avó Lecy e meus tios Uize, Jan, Tianinha e Flávio que me estimularam em todos os momentos.

Aos entrevistados Daniele Ramalho, Benita Prieto e Francisco Gregório Filho que possibilitaram a realização deste trabalho. Agradeço também àqueles narradores que participaram do processo, mas que, por falta de tempo, não puderam ter suas vozes incluídas neste trabalho.

Agradeço especialmente Ana Cretton, pelas dicas e incentivo, desde o início de minha trajetória pela arte de contar histórias.

Aos amigos que também me incentivaram a esta pesquisa. Incluindo Elvira Nadai, pelas dicas no início desta jornada e por ter me possibilitado espaço para iniciar na prática docente em um projeto de leitura e escrita.

Também aos alunos que, durante os dois últimos anos, fizeram parte deste processo direta e indiretamente.

Agradeço de coração aos membros do grupo Escuta Só ? contadores de histórias: Alexandra Britto Velásquez e Tom Pires pela partilha de histórias ideias e realizações nos últimos seis anos.

Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.

José Saramago

RESUMO

ANDRÉ, Simone Ribeiro Barros. *O QUE NARRAM OS CONTADORES DE HISTÓRIAS: memórias, histórias e práticas*. 2012. 295 f. Dissertação (Mestrado em Processos Formativos e Desigualdades Sociais) - Faculdade de Formação de Professores de São Gonçalo, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2012.

Este estudo de caráter qualitativo tem os contadores de histórias como sujeitos de pesquisa. A partir das narrativas coletadas por meio de entrevistas, consideramos os diversos saberes que atravessam esta prática nos dias de hoje no Rio de Janeiro. As inquietações como professora-pesquisadora e contadora de histórias trouxeram a intenção de investigar nas trajetórias, histórias de vida e formação as múltiplas influências e demandas presentes nesta prática. O que se pretende nesta pesquisa é analisar a complexidade da contação de histórias considerando-a como prática social, cultural e educativa, centrando a atenção nos saberes, ações e processos de reflexão dos sujeitos envolvidos. Para realizar tal proposta, contamos com as narrativas de três contadores de histórias que atuam em diversos espaços como: escolas, bibliotecas e centros culturais no Estado do Rio de Janeiro. Nas análises entrelaçamos as narrativas dos/as contadores/as aos aportes teóricos: Boaventura Santos (2006), Benjamin (1994) Larrosa (2002) e Certeau (1994).

Palavras-chave: Narrativa. Educação. Contação de histórias. Literatura. Cultura.

ABSTRACT

This qualitative study is based on the narratives of storytelling as research subjects. From the narratives collected through interviews, we try to identify and understand the various knowledges that underlie this practice today in Rio de Janeiro. Concerns as teacher-researcher and storyteller brought intend to investigate the trajectories, life histories, training, the multiple demands and influences presents in this practice. The purpose is the analysis of the storytelling in its complexity, considering it as a social, cultural and educational focus, turning our attention based on knowledge, actions and reflective thinking processes of the individuals involved. To conduct such proposal, we present reflections about the narratives of tree storytellers that work in the State of Rio de Janeiro ? Francisco Gregório Filho, Benita Prieto and Daniele Ramalho - as well as the theoretical support of whom has guided us in this dialogue: Boaventura Santos (2002), Benjamin (1994) Larrosa, (2002) and Certeau (1994).

Keywords: Narrative. Storytelling. Education. Literature. Culture.

SUMÁRIO

	PRIMEIRA VISTA	10
1.1	Escuta Só	12
2	METODOLOGIA: QUAIS SUJEITOS, QUAIS CAMINHOS	24
2.1	Temas recorrentes nos processos formativos dos narradores de histórias: sobre os diálogos com as entrevistas	29
2.2	Temas recorrentes nos processos formativos dos narradores de histórias: sobre os diálogos com as entrevistas	33
3	O QUE É CONTAR HISTÓRIAS?	35
3.1	Qual prática: a contação de histórias	35
3.2	Quais sentidos: compreensões sobre a prática da contação de histórias	37
3.3	Um breve resgate da contação de histórias: seus sujeitos e práticas	43
3.3.1	Trajetória das narrações orais	43
4	O QUE NARRAM OS NARRADORES: MEMÓRIAS, HISTÓRIAS E PRÁTICAS	54
4.1	Retratos: o explodir da expressão	55
4.1.1	<u>Daniele Ramalho</u>	55
4.1.2	<u>Benita Prieto</u>	74
4.1.3	<u>Francisco Gregório Filho</u>	94
4.2	ESPELHOS DO VISÍVEL: narrativas em diálogos	107
4.2.1	<u>Quem é o contador de histórias?</u>	108
4.2.2	<u>Repertório: O que contar</u>	113
4.2.3	<u>Mitos, ritos e sonhos: questões sobre repertório e literatura</u>	122
4.2.4	<u>Performance ou narração?</u>	133
4.2.5	<u>Leitura, oralidade e cumplicidades</u>	139
4.2.6	<u>Afetos, memórias e infâncias poéticas dos narradores</u>	143
5	SERÁ SE? - CONCLUSÕES	152
	REFERÊNCIAS	159
	ANEXO A - ENTREVISTA 1 DANIELE RAMALHO	167
	ANEXO B - ENTREVISTA 2 BENITA PRIETO E DANIELE RAMALHO	191
	ANEXO C - ENTREVISTA 3 GREGÓRIO FILHO E DANIELE RAMALHO	261

1 PRIMEIRA VISTA

*Sendo assim, necessitava eu de transverberar o embuço,
a travisagem daquela máscara, a fito de devassar o núcleo dessa nebulosa
– a minha vera forma. Tinha de haver um jeito. Meditei-o.
Assistiram-me seguras inspirações.
(Guimarães Rosa)*

Tal como o narrador do conto “O Espelho” de Guimarães Rosa, fui instigada a buscar sentidos para a prática da narração de histórias. Assim, motivada pela necessidade de ampliar a compreensão sobre minha própria ação de contadora de histórias e professora de literatura, parti em direção a uma trilha, permeada de tensões e conflitos, a fim de “*transverberar o embuço, a travisagem (de nossa) máscara, a fito de devastar o núcleo dessa nebulosa - a minha vera forma*” (ROSA, 2001, p. 194).

Encontrei no conto de Rosa, entendido aqui como metáfora, certa identificação, por perceber o significado de espelho como veículo de imagens que questionam o real. No conto, o narrador percebe-se aturdido pelas imagens que vê refletidas no espelho e segue, com uma sucessão de interrogações, em busca de respostas. As indagações e demandas encontradas em minha prática de contação de histórias, principalmente, outras pessoas interessadas em formarem-se contadores/as de histórias, impulsionaram o movimento investigativo. “*Desde aí comecei a procurar-me - ao eu por detrás de mim - à tona dos espelhos em sua lisa, funda lâmina, em seu lume frio.*” (ROSA, 2001, p.191).

No conto, logo de início, o narrador questiona-se: “*como é que o senhor, eu, os restantes próximos somos no visível?*” (ROSA, 2001, p.183) A pergunta presente me inspirou, pois, a partir dela, surgiu a possibilidade de diálogo com outros narradores, o que poderia contribuir com as questões que perpassam o meu cotidiano como contadora de histórias. Com Bakhtin (1992) aprendi que: “*tomo consciência de mim, originalmente, através dos outros: deles recebo a palavra, a forma e o tom que servirão para a formação original da representação que terei de*

mim mesmo” (1992, p. 278) e o conto “O espelho” ajudava-me a pensar sobre as muitas vozes que nos habitam e nos formam.

Tais indagações se traduziram numa proposta de pesquisa, construída no Mestrado em Educação: Processos Formativos e Desigualdades Sociais que originou a questão: *O que narram os contadores de histórias sobre suas práticas?*

Como leitora, me permiti utilizar do vocabulário de Rosa e da metáfora trazida por ele no conto e, espelhando-me nas vozes dos contadores de histórias, busquei não só ampliar o meu campo de visão sobre essa prática, como também contribuir para trazer novas questões sobre essa temática.

A fim de apresentar as reflexões possibilitadas por tal proposta, a dissertação foi organizada em quatro capítulos, tendo sido o primeiro intitulado de “Deslocamento: partindo em viagem”, no qual faço uma breve apresentação de meu olhar, minha trajetória de pesquisa e as experiências com a contação de histórias que me levaram ao estudo. No segundo capítulo, traço questões ligadas à metodologia utilizada no processo de pesquisa: “Metodologia: quais sujeitos, quais caminhos”. No terceiro capítulo: “O que é contar histórias?” discuto conceitualmente a prática da contação de histórias, sobre a qual o trabalho se faz pautado. No quarto: “Um breve resgate da contação de histórias, seus sujeitos e práticas” apresento um pouco da prática que vem sendo desenvolvida na atualidade. No quinto capítulo: “O que narram os narradores: memórias, histórias e formação”, desenvolvo o estudo a partir das entrevistas realizadas. Para este último capítulo coube uma subdivisão em duas partes, sendo a primeira “Retratos: o explodir da expressão”, com temas que se apresentaram mais particulares nas experiências de cada narrador; e na segunda parte, “Espelhos do visível”, busco apresentar um pouco das questões que se configuram na prática dos narradores tais como repertório, performance e formação. Em “Será se?” apresento minhas conclusões sobre a pesquisa.

Compreendendo junto com Boff que “*cada um lê com os olhos que tem e interpreta a partir de onde pisam os pés*” (BOFF, 1998, p.7) trago a seguir um memorial de formação, buscando contemplar partes dos caminhos por mim percorridos que me levaram à pesquisa.

1.1 Escuta Só...

*Devia ou não contar-lhe, por motivos de talvez. Do que
digo, descobro, deduzo.
Será se? Apalpo o evidente? Tresbusco.
Será este nosso desengonço e mundo o plano
interseção de planos – onde se completam de fazer as
almas?
(Guimarães Rosa)*

“Será se?” Tão próxima a mim fica a linguagem por Rosa utilizada, que me permito compor interpretações sobre seu texto para que me ajudem a dar conta dessa “*interseção de planos*” que vem à tona no momento de “olhar a si” e tentar-me inteira para a escrita desse memorial. Este “*fazer de almas*”, narrado pelo autor, traz à tona minha própria história, das experiências vividas como uma interseção de planos na incompletude da vida. Uma história repleta de “*motivos do talvez*”, das dúvidas que nos acometem nas decisões cotidianas, de “*serás*”, cheios de possibilidades projetadas em imagens de futuro, e, de “*se*”, a impor paradas e reflexões que, muitas vezes, nos paralisam.

Busco, rebusco e “*tresbusco*” neste tecer de texto do memorial de formação. Escrevo e reescrevo, na memória, trajetórias e reflexões acerca de crenças, motivações e escolhas - que na vida foram tantas quantas as escrituras e reescrituras desse memorial. “*Tresbusco*” na tentativa de sintetizar este “*fazer das almas*” que representam para mim as experiências. Essas experiências que em muitas, ou quase todas as vezes, nada se parecem com “o evidente”. Esta “Outra” que sai ao papel quando escrevo me parece tão assustadora, quanto as reflexões e memórias que surgiram durante a escritura da dissertação. A cada momento de releitura cresce a certeza de ser um texto em construção “*Do que digo, descobro e deduzo*” de minha trajetória.

No memorial de formação, segundo Prado e Soligo (2007), a escolha do que relatar já traz indícios de uma possibilidade de interpretação sobre este nosso “*desengonço*”. A opção por esta abordagem pressupõe a tentativa de reflexão num nível mais amplo a respeito das motivações, convicções, anseios que nos levam as ações e escolhas na vida.

Os acontecimentos narrados de uma história tomam do todo os seus significados. Porém, o todo narrado é algo que se constrói a partir das partes escolhidas. Essa relação entre a narrativa e o que nela se revela faz com que suscite interpretações e

não explicações – não é o que explica que conta, mas o que a partir dela se pode interpretar. (PRADO e SOLIGO, 2007, p.3).

Entre a narrativa de minha formação e o que nela se revela, destaca-se a escolha do que relatar. Quais crenças estão presentes nas motivações para as ações? Essa questão me permitiu a opção por enfatizar, nesse memorial, apenas situações que, de alguma forma, se fazem diretamente imbricadas à condição de contadora de histórias:

O espelho, são muitos, captando-lhe as feições; todos refletem-lhe o rosto, e o senhor crê-se como aspecto próprio e praticamente imudado, do qual lhe dão imagem fiel. Mas – que espelho? Há os 'bons' e 'maus', os que favorecem e os que de-traem; e os que são apenas honestos, pois não. (ROSA, 2001, p.183)

As diferentes feições, captadas nesses muitos espelhos que refletem a minha história de vida, foram construídas por caminhos diversos dos quais destaco as escolas em que estudei de formação montessoriana e construtivista; os heróis e heroínas cotidianos que elegi ao longo da vida; algumas experiências como estudante do Curso de Letras e como professora articuladas à prática de contação de histórias. Porém, conforto-me por saber que todos os sujeitos e acontecimentos, contemplados ou não nesse memorial, estiveram presentes no movimento da pesquisa, surgindo ou brotando no texto, que é também um espelho.

Assim, tateando os espaços da memória, revejo o início de tudo. No “era uma vez” da minha história, re-encontro a infância: *“Por começo, a criancinha vê os objetos invertidos, daí seu desajeitado tatear; só pouco e pouco é que consegue reificar, sobre a postura dos volumes externos, uma precária visão.”* (ROSA, 2001, p.185-186)

É com esse olhar/memória da infância que percebo no discurso, tanto do meu pai quanto da minha mãe, a história primeira de muitas outras reflexões de teóricos e educadores, com as quais constituí meu caminhar nesta dissertação. Quais retratos de meus pais percebo refletidos nesse espelho-texto?

Como não coubesse mostrar aqui suas fotografias, pois não traduziriam a experiência viva deles em mim, tento trazer nesse memorial o que percebo na imagem do espelho refletida pela memória: *“Ah, o tempo é o mágico de todas as traições... E os próprios olhos, de cada um de nós, padecem viciação de origem, defeitos com que cresceram e a que afizeram, mais e mais”* (ROSA, 2001, p.185).

Nas visagens da infância resgatadas pela memória, ecoam os diferentes modos de ser de meu pai e minha mãe que, de certa forma, contribuíram para a repercussão, em mim, de dois estilos: dramático e narrativo - de ver, ser e estar no mundo. Dramático neste caso não remonta ao oposto do riso, mas sim ao drama como gênero, que traz como símbolo as duas máscaras de riso e de pranto, o drama e a comédia, a composição dialogada. Do narrativo, outra “*viciação de origem*”, porém de mais fácil compreensão: o gênero das trajetórias, das leituras de acontecidos. Do primeiro o tempo presente, do segundo o passado, porém em ambos, encontro também o lirismo expresso pelas poesias de Drummond e de Manoel de Barros.

De minha mãe percebo a ainda presente celebração, a dança e a comunhão com a vida. A expressão como o modo de participação e comunicação com o mundo. As primeiras lições: o compromisso com os afetos que construímos ao longo da vida, com o trabalho e consigo mesma. Assim como a ação dramática, as lições se fazem repletas de imitações, nela estão as minhas primeiras representações de “ser-no-mundo”. Esta memória me remete à Manoel de Barros: “*de uma infância livre, sem compartimentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação.*” (BARROS, 2003, p.11)

A comunhão, compreendida como um viés do dramático, apresenta-se a mim como a dança do corpo nos espaços, necessidade de movimento; como diálogo constante e sincero – expressos no cotidiano. Essas memórias se fazem refletidas em mim como nas palavras ditas por Drummond em seu poema das “Sete Faces”, confissões de um “Eu” maior que o mundo: “*Mundo mundo vasto mundo/mais vasto é meu coração.*” (ANDRADE, 1992, p. 4).

De meu pai, o gênero herdado traduz-se em narração. Em sua mineirice estão as referências de Minas Gerais que, tal como Manoel de Barros: “*me contou uma vez que tinha encontros diários com suas contradições. Acho que essa frequência nos desencontros ajudava o seu ver oblíquo.*” (BARROS, 2003, XII) Lembro-me dessa sua forma “oblíqua” de ver as coisas. Ele dizia sobre o cuidado que temos de ter com o olhar, sem deixar de reparar nas contradições que formam o mundo. Chamava atenção para o “como olhamos”: se com olhares de verdades ou se com olhares de condições. Os “olhares de verdades” indicam julgamento, o certo e o errado que desconsideram o contexto. Os “olhares de condição” falam de

transitoriedade e possibilidades, da necessidade de se olhar mais a fundo para perceber a complexidade de qualquer situação.

Contava-me suas histórias de infância vividas na fazenda de como “a coisa faz o olhar” – das tantas vezes que nos deixamos levar por aspectos exteriores e de “como o olhar faz a coisa” – das re-visões possíveis quando buscamos outros sentidos para algo. Minhas primeiras tentativas de um dizer do mundo. Meu lado épico da narrativa. De um mundo maior que o coração, tal como o “Mundo Grande” de Drummond:

Não, meu coração não é maior que o mundo.
É muito menor.(...)Viste as diferentes cores dos homens,
as diferentes dores dos homens,
sabes como é difícil sofrer tudo isso, amontoar tudo isso
num só peito de homem... sem que ele estale. (ANDRADE, 2004, p.173)

Inspirada pela leitura de Sant’Anna (1980), sobre a obra de Drummond, na qual apresenta as faces de um autor que ora percebe-se com um “Eu maior que o mundo” ora com um “Eu menor que o mundo”, chego a uma síntese do que me levou a traçar os caminhos de vida e profissão. De um lado, o amor à narrativa, de outro o amor ao drama, ao teatro. Ambas as expressões literárias me possibilitam, por meio de metáforas, dar voz às experiências e ressignificar memórias. Foi também com a literatura que descobri o “contar de novo” como uma dentre muitas possibilidades de reconstrução de sentidos.

Neste movimento de reflexões e memórias, depois da volta à infância, a escolha da profissão: o desejar ser. Difícil tarefa esta a de encaixar todo o desejo do Ser em uma *profissão*. Talvez aí caiba voltar ao espelho:

Note que meus reparos limitam-se ao capítulo dos espelhos planos, de uso comum. E os demais — côncavos, convexos, parabólicos — além da possibilidade de outros, não descobertos, apenas, ainda? Um espelho, por exemplo, tetra ou quadridimensional? (ROSA, 2001, p.186)

Considerando as inúmeras possibilidades de opção de trabalho que a vida abria diante de mim, hoje me questiono: será que caberíamos, cada uma de nós, dentre as tantas inserções de planos que competem à vida, em um espelho plano? Em apenas um ofício? Aturdida encontrei-me na difícil tarefa de entrever-me ante a tantas possibilidades de trabalho. Entre elas, quais as possíveis? Neste espelho de mil faces percebi-me cumprindo, por vezes, papéis diversos: de leitora, estudante de literatura e de teatro, iluminadora, atriz, produtora, professora, educadora e contadora de histórias. Espelhos transitórios que, a partir das relações

estabelecidas, foram se constituindo como experiências. Caberiam todas elas na palavra ofício?

Não posso, em nenhum momento ser um Eu para Mim, na percepção do mundo no qual eu me situo. Estou Eu para um Outro, ou seja, só me componho Eu na interação com o Outro, portanto não sou Eu – Sou Muitos, na relação com outros e na relação comigo mesmo. (PRADO e SOLIGO, 2007, p.9)

Essas relações com o outro, que apontam singularidades, equivalem à obra literária que só se completa com o leitor. Percebo-me sempre nesta constante tarefa de ler o mundo. É nessa tentativa de *deixar-me ler* (Larrosa,1994) através da escritura do texto, que experimento tratar dessa dupla jornada entre narrativa e drama, que se efetivou em minha trajetória de estudos e trabalho.

Primeiro veio a busca pelo teatro, como forma de composição artesanal de toda grandiosidade do humano. O acesso à arte como ferramenta – artefato - próprio do ser, como algo que, como parte do cotidiano, servia também como ferramenta para reelaboração da realidade. No mesmo ano em que iniciava minhas experiências de palco, em 1994, eu chegava à Faculdade de Letras da UERJ levada pelo prazer dos textos, pela literatura.

Naquela época, me instigava mais a experiência com o teatro. Por isso cursava a Faculdade de Letras e a Casa das Artes de Laranjeiras (CAL), concomitantemente. Uma multiplicidade de informações e experiências tomava conta de mim num emaranhado constituído por brincadeiras de outros mundos, espaços e tempos:

Eu não amava que botassem data na minha existência. A gente usava mais era encher o tempo. Nossa data maior era o quando. O quando mandava em nós. A gente era o que quisesse ser só usando esse advérbio. (BARROS, 2003, p.XV)

Ocupava-me de leituras e “fazimentos” artísticos, e o drama era a linguagem de expressão, vivia no teatro. Voltava a uma espécie de infância onde tudo era possível, encantava e interessava. Falávamos na linguagem teatral sobre um certo “se mágico”, que assim como o “Era uma vez...” permitia compor viagens e personagens: “Se eu fosse um avião.... se eu fosse uma flor etc.”.

Esta época foi o “quando” do faz de conta em minha vida, do qual Barros nos fala: “*A gente era o que quisesse ser só usando esse advérbio.*” (2003, p.XV). Acreditava ser a vida criada por meio das expressões - culturas e artes - e não o contrário - não saberia dizer de onde vinha tamanha certeza, apenas sentia que devia ser assim.

O drama, a cena, os diálogos no palco traduziam-se tal como “olhos contra olhos” do espelho. E retomo Rosa:

Olhos contra os olhos. Soube-o: os olhos da gente não têm fim. Só eles paravam imutáveis, no centro do segredo. Se é que de mim não zombassem, para lá de uma máscara. Porque, o resto, o rosto, mudava permanentemente. (ROSA, 2001, p.195)

Com esses rostos, máscaras sociais, carregados de um sem fim de sentidos dos segredos humanos, seguí atuando em duas companhias de teatro. Empunhava falas de autores que passavam a morar em mim. O “ser atriz” sempre significou a busca de uma forma de expressão sobre a realidade, que muito me impressionava. Era uma forma de resposta, advinda da necessidade de “falar em nome de outro”, de uma causa, de outras vozes. Ser atriz me permitia fazer uma interpretação - compreendendo interpretação como re-impressão de um “quê” da obra já impresso em mim. Talvez aí estivesse o embrião da contadora de histórias:

toda leitura já é uma interpretação. Portanto, a formação da pessoa como interlocutora do mundo está ligada aos acervos que partilha e aos repertórios que elege como seus, inclusive seu desempenho expressivo, assentado sobre sua capacidade de pensar singularmente, com originalidade suficiente para que não seja mera repetidora do que ouve sem se colocar criticamente. (YUNES, 2009, p.34)

Essa função de interpretação, presente nas leituras e nas atuações dramáticas representam hoje, para mim uma das funções da contação de histórias, um colocar-me criticamente diante do mundo.

O caminho seguiu. Encontrei-me com as obras de Bertolt Brecht e o teatro épico, como prática artística. Brecht trouxera para o teatro uma certa “literalização”. A prática brestiniana consistia na utilização de frases narrativas que tinham como função trazer um distanciamento crítico para a cena. (Benjamin, 1994, p. 84). O teatro deixava de ser o palco das ilusões e passava a ser centro ou fórum de reflexões.

Ao mesmo tempo em que mergulhava numa concepção mais engajada de arte, era portadora de uma visão idealista, acreditava ser possível mudar rumos da história apenas pela vontade. Julgando, como adolescente que era, ser possuidora de uma força necessária para uma “transformação imediata da realidade”.

A narrativa, mesmo que no drama, também estava no teatro épico, principalmente, por meio de outra linguagem: a encenação. Produzi, em 2000 a montagem de um espetáculo infantil que utilizava o “Teatro narrativo”, a partir de um

conto de Oscar Wilde “O Aniversário da Infanta”. Este termo tem como condição cênica a presença do narrador:

As muitas adaptações dos contos de fadas clássicos e dos contos populares, que utilizam a narrativa em cena, trazem para o palco o resgate da figura do contador de histórias. O crítico denomina como narrativa oral cênica toda proposta que inclui a narração e a encenação, seja por meio de personagens que contam suas histórias, seja por meio de narradores que, de alguma forma, assumem características de personagens. (ANDRÉ, 2006).

Esta “narrativa oral cênica” ocupava teatros do Brasil e do mundo durante a década de 90. Naquele momento, as pesquisas antropológicas em teatro retomavam a figura do contador de histórias. Peter Brook¹, era o encenador e produtor inglês de referência, trabalhava em sua companhia com atores vindos de diversas partes do mundo e procurava, na sacralização do espaço cênico, ressignificar a arte teatral, a expressão e a relação com o público. Neste sentido ele recuperou os princípios básicos do contador de histórias:

Em primeiro lugar um ator tem que manter uma relação profunda e secreta com suas fontes mais íntimas de significação. Os grandes contadores de histórias que conheci nas casas de chá do Afeganistão e do Irã relembram os mitos ancestrais com muita alegria, mas também com profunda gravidade. A todo instante relacionam-se diretamente com os ouvintes, não para agradá-los, mas para partilhar com eles as qualidades de um texto sagrado. Na Índia, os grandes contadores de histórias que narram o Mahabharata nos templos nunca perdem o contato com a grandeza do mito que estão fazendo reviver. (BROOK, 1999 p.26)

A relação com o sagrado no espaço teatral refletia-se em uma valorização da palavra e do mito - elementos deixados de lado pela sociedade moderna. No tocante às questões abordadas por Brook, também estava a condição do ator em perceber a plateia como leitor do espetáculo.

Porém se, entre os anos de 1998 e 2003 atuei e busquei significativamente o teatro, concomitantemente, na Faculdade participava de programas e projetos. Entre eles destacam-se o Núcleo de Investigação Teatral²; o LER- UERJ³ e o projeto “Ouvindo Livros”⁴.

Desta forma, outros reflexos encontro neste espelho de memórias traduzido em texto. “*O que se busca, então, é verificar, acertar, trabalhar um modelo subjetivo, preexistente; enfim, ampliar o ilusório, mediante sucessivas novas capas de ilusão.*”(ROSA, 2001, p.194)

¹Peter Brook um inglês radicado na França e diretor do Teatro Buffes Du Nord da companhia de teatro de grande repercussão pelos trabalhos e pela criação do Centro de Internacional de Pesquisas Teatrais.

²Grupo de pesquisa em teatro coordenado por José da Costa e Nancy de Freitas.

³Programa de Leitura da UERJ.

⁴Projeto de gravação de livros Infanto-juvenis para composição de uma biblioteca de fitas k-7 para cegos realizado pelo CTE (Centro de Tecnologia) da UERJ.

Na tentativa de dar-me um desenho de rosto comum, ainda que ilusório dadas as condições de escrita, percebi a relação com a narrativa em diversos espaços: como professora de literatura, apresentando as interpretações das obras que compõem as correntes estéticas literárias; como atriz, com o exercício da expressão corporal em que o corpo repercute uma partitura tão narrativa quanto qualquer outro texto; como iluminadora, quando o jogo de sombras e luz também significam dentro da narrativa que se completa com os outros elementos da cena teatral e como contadora de histórias.

Desses exercícios do olhar, de reconhecer-se entre espelhos côncavos e convexos ou da ação de interpretar, encontro na partilha com o outro o ponto de confluência. Sim, pois não há interpretação sem ação, sem comum-ação, sem compartilhar, visto que, para que ocorra a comunicação, faz-se necessário o outro.

Tantas interpretações, visões de mundo e experiências que revelam um mesmo objetivo: encontros de intersubjetividades e memórias, acervos que dialogam. Nas ações seja em teatro, seja como professora, seja como contadora de histórias, a expressão sempre foi o mote para a partilha de experiências e saberes:

O conhecimento, o saber se dá num processo complexo de intercruzamentos permanentes de vozes, e que “nossa” palavra instaura uma visão de mundo sobre a realidade com marcas que a linguagem, de alguma forma, carrega como cicatrizes. (YUNES, 2009, p. 33)

Foi na condição de leitora que cheguei ao LER-UERJ, no meio da dupla jornada, entre a Faculdade e as incursões teatrais estabeleceu-se o elo entre a faculdade de Letras e a minha prática em artes. O trabalho como agente de leitura - que incluía a contação de histórias, a elaboração de práticas e dinamizações de leitura - foi apaixonante, principalmente por ser realizado em locais diferenciados como: abrigo de crianças- Casa de Leilá e Casa da Criança, CRIAM - Instituição para menores infratores - de São Gonçalo, Maternidade Leila Diniz, Hospital Pedro Ernesto, e ainda o Morro dos Macacos, no Alto Simão.

O Programa de Extensão⁵, vinculado ao Instituto de Letras e ainda hoje em vigência na UERJ, tem como objetivo promover a leitura integrando ações dentro e fora da universidade, compreendendo a leitura das múltiplas linguagens como ferramenta para o exercício da cidadania.⁶ Os encontros semanais nos espaços em

⁵ <http://www.institutodeletras.uerj.br/leruerj.php>

⁶ Informações retiradas do site acima.

que atuávamos nos anos de 1999 e 2000, somados aos encontros com o grupo dos agentes de leitura onde líamos e elaborávamos as nossas vivências, trouxeram uma relação com a literatura e leitura que se espalhava pela vida, em espaços que iam além da escola. Em todo lugar levávamos uma história, uma poesia, um conto e esta era a forma de aproximação com o outro, de suas aflições, de suas alegrias, de suas superações. A realidade com a qual nos deparávamos era muitas vezes dolorosa:

Porque, neles, às vezes, em lugar de nossa imagem, assombra-nos alguma outra e medonha visão. Sou, porém, positivo, um racional, piso o chão a pés e patas. Satisfazer-me com fantásticas não-explicações? — jamais. Que amedrontadora visão seria então aquela? Quem o Monstro? (ROSA, 2001, p.191)

Encontro ressonância da experiência que tive no LER- UERJ nas reflexões de Barbier (2002), quando, afetada pelos encontros inusitados em espaços como hospitais e CRIAMs, a leitura compartilhada provocava um movimento de *“Sair do “eu sei” absoluto para reconhecer o “eu não sei” relativo, em particular a tudo que concerne a vida afetiva e imaginária de si mesmo e do outro”* (p. 15) Este saber relativo, que compreende o ser em sua completude, tem estado presente em minhas memórias e práticas de leitura, desde então. Só assim é possível abrandar a responsabilidade das visões da realidade que me afetavam em certos encontros.

Por outro lado, havia algo de mágico também naqueles encontros: uma espécie de liturgia cotidiana nas nossas trocas literárias, menos pela canonização das obras e mais pela experiência viva dos sentidos. Esta sensação foi comum a tal ponto que, a partir da experiência nesse programa, surgiu o grupo “Escuta Só-contadores de histórias”⁷ como forma de manter as atividades para além do vínculo com a universidade, procurando incentivar a leitura e criar espaços de troca em ambientes diversos. O grupo formado por Felipe Lacerda, Andrea Freitas, Valkíria Pucu e eu, se mantém em atuação até hoje, agora com Alexandra Britto e Tom Pires.

Em 2005, incentivada pelo interesse e trabalho com contação de histórias e teatro para crianças, retomei os estudos na pós-graduação, especialização em literatura-infantil pela UFF (Universidade Federal Fluminense). Lá, o gosto pelo narrar se intensificou e, somado à possibilidade de viabilização prática que a arte de contar histórias possibilitava comparada ao teatro, escolhi mergulhar no “mar de

⁷Escuta Só - contadores de Histórias. Disponível em:<www.escuta-so.blogspot.com>

histórias”. Desde então a literatura, a narrativa e a oralidade, como mediação de leituras, vem me acompanhando de forma ainda mais intensa:

Mas, com o comum correr cotidiano, a gente se aquieta, esquece-se de muito. O tempo, em longo trecho, é sempre tranquilo. E pode ser, não menos, que encoberta curiosidade me picasse. Um dia... Desculpe-me, não viso a efeitos de ficcionista, inflectindo de propósito, em agudo, as situações. (ROSA, 2001, p.203)

Nesta época surgiu o interesse particular na pesquisa sobre os contadores de histórias. Em 2009, aumentaram os convites para ministrar oficinas de contação de histórias. A demanda por oficinas remexeu antigas inquietações quanto à prática. Dentre elas, alguns conceitos que vínhamos, como grupo, afirmando ao longo dos anos de trabalho: como é realizada a prática de contação de histórias hoje? Como os contadores veem a sua prática?

Se a partir da década de 90 houve um “boom de contadores de histórias” (SISTO, 2001), o que mudou ao longo dos 20 anos de retomada dessa prática? Que papéis cumprem aos contadores de histórias hoje? O que perpetua esta prática da narração? O que forma um contador de histórias? O que este retorno à narração e esta continuidade da prática diz sobre a atualidade?

Tantas questões me fazem retomar o conto “O espelho” quando percebi, já no processo da pesquisa no mestrado, que a relevância da temática de pesquisa, ao olhar de muitos, nada dizia ao coração, quiçá ao mundo acadêmico. Em alguns momentos, me vi em situação de tensão diante da desvalorização da atuação dos narradores: “Ah é sobre contação de histórias a sua pesquisa? “Aquele negócio de contar historinha para crianças? ”Haja fôlego para escrever tanto por tão pouco!”

Contudo, Benjamin (1994) possibilita-me argumentar a favor da relevância de uma temática de pesquisa que tem como questão central a experiência e a formação dos contadores de história, ao defender a importância de se narrar “os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos” e, ainda mostrar que “*nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história.*” (p. 223).

Como contadora de histórias tenho percebido um discurso recorrente que enfatiza a importância da contação de histórias para a formação do leitor. Porém, tenho igualmente percebido o quanto este compartilhar de leituras apaixonadas traz outras questões também ligadas ao estético, que agrega valores diferenciados: o prazer do texto, o espaço para o mágico, para a imaginação, para o olhar e escutar

o outro - seja na escuta do público para com as histórias, seja em nossa escuta do público. Tais considerações trouxeram outras perguntas que podem ser representadas aqui pela questão: *Que outras relações estão presentes na prática de contação de histórias para além da formação do leitor?*

Sob outro ponto de vista, um incômodo: a prática trouxera uma necessidade de ampliação das questões encontradas nos processos de formação de contadores. Além disso, algumas questões sobre os usos e conceitos de cultura popular e tradição, outras ligadas à moral das histórias e à qualidade da literatura se fazem constantes em nosso trabalho e dizem respeito à escolha do repertório, representadas na pesquisa pela questão: *Quais reflexões fazem parte da escolha ou seleção do repertório do narrador/a de histórias?*

Se, por um lado, a demanda por formação de contadores de histórias trouxe questões, o encontro com tantos outros narradores que praticam e teorizaram sobre esta arte trouxe a necessidade do diálogo. Dos encontros veio a necessidade de buscar outras fontes para uma melhor fundamentação e desenvolvimento do trabalho de contação de histórias:

A narrativa faz emergir não um episódio individual, mas a densidade da produção social de determinados significados apropriados pelo sujeito. Quem narra traz sempre os processos sociais de sua produção da narrativa. Temos assim uma ênfase no papel do sujeito em sua formação. (ARAÚJO, 2008 p. 15)

A busca dessas fontes conduziu-me, como um caminho “quase” natural, à opção teórico-metodológica pelo “ouvir” as narrativas de contadores de história, em atuação no Rio de Janeiro. Além de três contadores representativos da história da contação de histórias no estado, cujas entrevistas foram mais extensas e intensas, compondo o corpus central da dissertação, também foram convidados a narrarem suas experiências formativas outros/as contadores/as de histórias, que se auto-identificam como tal e praticam a contação como atividade lúdica, remunerada ou não, em diversos espaços da sociedade, a partir da questão: *O que vale a pena ser lembrado?*

Recupero a pergunta inicial apresentada na epígrafe desse memorial de formação: *“Será este nosso desengonço e mundo o plano interseção de planos – onde se completam de fazer as almas?”* À qual o narrador rosiano responde com outra pergunta: *“Se sim, a “vida” consiste em experiência extrema e séria; sua técnica — ou pelo menos parte — exigindo o consciente alijamento, o*

despojamento, de tudo o que obstrui o crescer da alma, o que a atulha e soterra?
(ROSA, 2001, p. 209)

2 METODOLOGIA: quais sujeitos, quais caminhos?

*Se quer seguir narro-lhe; não uma aventura, mas experiência,
a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições.
Tomou-me tempo, desânimos, esforços. /.../
O senhor, por exemplo, que sabe e estuda,
suponho nem tenha ideia do que seja na verdade – um espelho?
(Guimarães Rosa)*

Sigo utilizando as metáforas trazidas pelo conto de Rosa, a fim de melhor explicitar os caminhos seguidos por uma pesquisa que procurou investigar os processos formativos dos contadores de histórias a partir de seus relatos de experiência, tendo como referenciais teóricos a teoria crítica da cultura (Benjamin, 1994), as contribuições de Certeau (1994) sobre narrativas e cotidiano e as discussões sobre linguagem e compreensão textual de Bakhtin (1992).

Na busca por uma metodologia consoante com tais concepções, encontrei nas “narrativas de experiência” (SOUZA, 2006) uma possibilidade de diálogo e o espaço propício para aprofundar os conhecimentos sobre a prática da contação de histórias, desvelando outros olhares sobre os processos e saberes dos contadores de histórias.

A leitura de Larrosa (1994) possibilitou uma compreensão mais ampla desse processo e ampliando meu olhar sobre as narrativas de experiência como caminho metodológico. Tendo o relato das experiências como ponto de partida, não busquei, neste processo, a confirmação de verdades preconcebidas, mas sim uma abrangência frente às práticas e ações “*que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições.*” (ROSA, 2001, p. 184)

Como afirma Souza (2006), as narrativas como caminho metodológico trazem o sujeito para o centro do processo, como agente, ator e modificador da realidade.

Por isso, enquanto atividade psicossomática, as narrativas, porque aproximam o ator de si através do ato de lembrar-narrar, remetendo –o às recordações referências em suas dimensões simbólicas, concretas, emocionais, valorativas, podem ser definidas como experiências formadoras. (SOUZA, 2006, p. 96)

Neste sentido, pesquisar as narrativas dos narradores de histórias pressupõe que as “*histórias pessoais que nos constituem estão produzidas e mediadas no*

interior de práticas sociais mais ou menos institucionalizadas” (LARROSA, 1994, p. 48) A partir das histórias pessoais foi possível dialogar com os conhecimentos que perpassam tais práticas. O sentido das narrativas de experiência aqui incluem construção e reconstrução de conhecimentos e partem do princípio de que cada sujeito é personagem criador ou recriador da história seja a sua própria ou a de um grupo.

Como pressuposto de tal opção, está a possibilidade de o sujeito-entrevistado, ao relatar fatos vividos por ele mesmo, reconstruir a trajetória percorrida e dar-lhe novos significados. O relato, portanto, esteticamente, constitui uma representação que o sujeito faz da realidade e, tal como a narrativa literária, se faz preche de significação. Se o relato, como prática narrativa, legitima e incentiva novas práticas, o olhar dos protagonistas sobre suas práticas pode representar a possibilidade de multiplicação de referências pois “*os relatos caminham à frente das práticas sociais para lhes atribuir um campo*” (CERTEAU, 1994, p. 185).

Neste sentido, as narrativas confirmam seus protagonistas como produtores de cultura. Seguindo o raciocínio de Certeau, o sujeito que sofre as ações do poder não é passivo, ao contrário, transforma os bens culturais, a partir de atos de resistência, transformando e reinventando estes *usos*.

Neste caso, o conto popular fornece ao discurso científico um modelo, e não somente objetos textuais a tratar. Não tem mais o estatuto de um documento que não sabe o que diz citado à frente de e pela análise que o sabe. Pelo contrário, é um “saber-dizer” exatamente ajustado ao seu objeto e, a este título, não mais o outro do saber, mas uma variante do discurso que sabe e uma autoridade em matéria de teoria. (CERTEAU, 1994, p.153)

A afirmação de Certeau, enfatizando o saber-fazer do conto popular, corrobora dois pontos: de um lado salienta a importância das histórias de tradição oral, sobre as quais o trabalho dos contadores se faz fundamentado; de outro, a metodologia - que tem como suporte as narrativas - representar um espaço de reconhecimento da autoridade e saber dos contadores de histórias. Para Certeau (1994, p. 82), “*a historicidade cotidiana é indissociável da existência dos sujeitos que são atores e autores de operações conjunturais*”.

Buscando melhor compreender uma metodologia de pesquisa centrada nas narrativas, trago a reflexão a cerca dos Griots, contadores de histórias africanos. Na tese de Bernat (2008) sobre o griot Sotigui Kouyaté, percebe-se que, dentre as muitas funções desses mestres da palavra, destacava-se a função de ser a “voz dos reis”. Em outras palavras, era a partir da narrativa de um Griot que se criava a

história do povo, tal como explica Niane, um dos griot entrevistados pelo pesquisador:

A arte de falar não tem segredos para nós: sem nós os nomes dos reis cairiam no esquecimento, nós somos a memória dos homens, pela palavra damos vida aos fatos e gestos dos reis perante as novas gerações. Eu herdei minha ciência de meu pai Djeli kedian, que a herdou também de seu pai; a história não tem mistério para nós; ensinamos ao homem comum aquilo que queremos lhe ensinar, porque somos nós que temos as chaves das doze portas do Mandé. (.) Eu sei como os homens negros se dividiram em tribos, pois meu pai me legou todo o seu saber. (...) eu ensinei aos reis a história dos seus ancestrais, a fim de que os antigos lhes sirvam de exemplo, pois o mundo é velho, mas o futuro vem do passado. (NIANE, 1960, p.9 Apud BERNAT, 2008 p. 58)

Tal fala aponta a possibilidade de recriação do futuro a partir das vozes do passado e nos ajuda a questionar uma perspectiva da história que não contempla as vozes dos “sujeitos ordinários”, “desimportantes”, como nos ensina Certeau (1994). Para esse autor, as heterologias⁸, os discursos sobre o outro, estão no centro da sociedade moderna exatamente por contribuir para uma construção da memória de um povo a partir dos sujeitos, em seus fazeres cotidianos. Deste modo, ao buscar “ouvir” experiências e relatos de contadores de história sobre suas próprias práticas, a pesquisa também contribui para “não deixar cair no esquecimento” uma história cotidiana que se revela nas tradições da contação e dos contos populares, que não tem sido privilegiada pela história oficial.

Kramer sintetiza um argumento em prol das narrativas como caminho investigativo que contempla as falas dos dois autores: Certeau (1994) e Benjamin (1994): “*Como o homem é gerado na cultura da mesma forma que produz cultura, ele pode fazer história e contar história.*” (KRAMER, 2007, p. 60) Nesse sentido, a partir das narrativas dos sujeitos da pesquisa, pude entrar em contato com os saberes produzidos pelos contadores de histórias em suas práticas cotidianas, saberes articulados a vários outros campos do conhecimento, tais como a leitura e a formação do leitor, o teatro, o cânone literário, a arte.

Para Bakhtin (1992), não existe um discurso isolado, ou tão original que não traga em si os rumores de outras vozes. Da mesma forma, este autor ainda concebe a produção da linguagem como dialógica, ou seja, sempre condicionada a uma resposta do leitor/ouvinte. Portanto, a polifonia está presente nos discursos dos

⁸ Heterologia como ciência do outro, uma compreensão de perspectiva antropológico-sociológica que pressupõe o estudo do que é deixado de lado. Se olhado em conjunto, o que é silenciado na história, pode trazer novas compreensões acerca da realidade. Tal ideia se construiu “em função da separação entre o saber que contém o discurso e o corpo mudo que o sustenta” (CERTEAU, 2008, p 15),

contadores de histórias, quando tantos discursos são trazidos à tona, e refletem a realidade de um grupo:

As enunciações acontecidas dependem da situação concreta em que se realizam, da relação que se estabelece entre os interlocutores, depende de com quem se fala. Na entrevista é o sujeito que se expressa, mas sua voz carrega o tom de outras vozes, refletindo a realidade do seu grupo, gênero, etnia, classe, momento histórico e social (FREITAS, 2007, p.29)

Em outras palavras: em todas as falas - as palavras que usamos, as verdades que defendemos - antes de serem nossas, foram e são também de outros. Por isso, o processo de pesquisa, não se faz centrado em uma unidade ou um discurso uníssono que seja comprovado por determinada teoria, mas sim na polifonia evidenciando as formas de compreensão de mundo que perpassam esses sujeitos. No universo do discurso, tal como preconiza Bakhtin, a língua é o elo em comum, o que comunga a diversidade de ideologias que atravessam os textos dos falantes.

Portanto, cabe salientar que a pesquisa foi realizada com os sujeitos contadores de histórias e a investigação não se fez centrada em analisar, mas sim em propiciar um espaço de reflexão para os diferentes enunciados produzidos, tanto pela pesquisadora, quanto pelos sujeitos da pesquisa.

Neste sentido, o meu olhar de pesquisadora está marcado pelo lugar sócio-histórico em que me situo e pelas relações que estabeleci com os sujeitos. A partir dessa condição, assumi a minha posição de narradora-pesquisadora-participante buscando entrelaçar as experiências narradas pelos contadores de história com minhas próprias experiências com a contação de histórias, em diálogo com as reflexões teóricas que tais articulações suscitaram.

Bakhtin considera a interação entre os sujeitos como essencial nos estudos da linguagem, portanto, nos estudos das ciências humanas. Daí a importância do caráter interpretativo dado à pesquisa, dos sentidos que são construídos no processo de investigação, desde os encontros para as entrevistas, até nos movimentos de interpretação do escutado, traçando a relação entre textos e contextos. No encontro dialógico dos textos com o contexto, busquei uma interpretação de caráter dialético, onde o social e o individual se confrontam.

Nas entrevistas realizadas com os contadores/as⁹ de histórias, os relatos sobre suas práticas com a narração de histórias literárias mostraram um mesmo pano de fundo, um contexto em comum. Porém, a equivalência na atuação não anulava as diferenças marcadas pelas singularidades dos sujeitos. Sendo assim, o presente estudo procura não desconsiderar as singularidades e particularidades dos entrevistados. A busca do diálogo entre eles, não objetivou encontrar uma verdade, mas sim de visibilizar algumas das redes de conhecimentos presentes nas interações sociais dos narradores de histórias.

A linguagem como produção social, tal como nos apresenta Bakhtin, exige que, para formar uma compreensão, exista uma experiência compartilhada, tal como pude experimentar nas entrevistas - sendo algumas realizadas em duplas. Por isso a escolha pela denominação das entrevistas como “entrevista dialógica” (KRAMER, 2007). O conceito pretende conter os aspectos teóricos desenvolvidos por Bakhtin.

Segundo Kramer (2007), a entrevista dialógica em pesquisas qualitativas pode ser compreendida como uma produção de linguagem, visto ocorrer entre mais de um entrevistado, tendo como objetivo uma mútua compreensão. A característica mais definitiva desta qualidade de compreensão, que Bakhtin chama de compreensão ativa, está no status dado à atitude responsiva, que garante em si o gérmen de uma resposta. Nesse procedimento o ouvinte também é produtor de sentidos, ele: *“concorda ou discorda, completa, adapta, repensa e essa sua atitude está em elaboração constante durante todo o processo de audição desde o início do discurso.”* (KRAMER, 2007 p. 35)

Se o enunciado é a unidade real da comunicação discursiva, a compreensão desse será também acompanhada por uma atitude responsiva ativa. Essa atitude responsiva supõe uma atitude ativa também do interlocutor que, mesmo como ouvinte, torna-se autor, produzindo novos sentidos. Em outras palavras, o texto produzido a partir do diálogo com as narrativas dos/das entrevistados/as sobre suas experiências traduz os novos sentidos construídos a partir da interlocução entrevistados/as – entrevistadora.

⁹O uso do gênero masculino nas palavras de generalização é compreendida aqui como uma de poder e de silenciamento do feminino nas composições de autoridade. Por compreender a importância do feminino neste texto, farei referência aos contadores/as e histórias articulando ambos os gêneros apenas quando tratar dos entrevistados.

A teoria de Bakhtin ajuda a compreender o quanto um discurso, este que está sendo produzido por mim neste processo de pesquisa, se faz tomado de múltiplas vozes que, ao longo de minha trajetória de contadora de histórias e pesquisadora, foram sendo assimiladas. Sabendo que a seleção dos sujeitos está relacionada com a minha prática como narradora de histórias literárias, tais vozes tornam-se parte do conhecimento produzido na e pela pesquisa.

2.1 Selecionando os sujeitos da pesquisa

A seleção dos sujeitos da pesquisa foi feita tendo em vista dois tipos de narrativas: uma mais abrangente e outra mais específica. Para a narrativa mais abrangente foram selecionados três representantes do que vem sendo nomeado como a “histórica retomada da prática de contação de histórias”¹⁰. Sendo todos, de alguma forma, ligados ao processo de retomada dos contos encontrados a partir de minha experiência com o LER UERJ: uma representante da continuação e fomento desta prática - Benita Prieto, por suas ações há vinte anos como contadora e produtora do “Simpósio Internacional de Contadores de Histórias”¹¹; o segundo, Gregório Filho, por representar um grande formador dessa nova geração dos contadores de histórias no Rio de Janeiro, com o ressurgimento dessa prática desde a década de 90. E a terceira entrevistada, Daniele Ramalho, por participar de uma nova geração como representante da geração formada por estes que retomaram a prática da contação de histórias. Com tais entrevistados/as recolhemos narrativas referentes às práticas de contadores de histórias. As entrevistas foram realizadas em duplas tendo como articuladora a narradora Daniele Ramalho, presente nas duas entrevistas com Benita Prieto e com Gregório Filho.

A fim de ampliar a interlocução entre os/as contadores/as, cujas narrativas foram mais abrangentes, fui colhendo ao longo do processo de pesquisa vozes de outros/as quatro narradores/as: Ana Nogueira, contadora de histórias; Jujuba,

¹⁰Tal movimento será discutido em capítulo posterior.

¹¹Encontro Internacional de contadores de histórias que acontece anualmente desde 1999, atualmente, no SESC de Copacabana, Rio de Janeiro.

parceiro de Ana e palhaço; para breves relatos de experiência, a partir da seleção de uma história que representasse para si uma experiência de formação a partir da pergunta como princípio organizador do discurso: *o que vale a pena ser lembrado?*

Nesse grupo dos relatos específicos, estiveram presentes narradores/as “profissionais” e professores/as que atuam como contadores/as de histórias em salas de aula, em escolas ou em instituições culturais. Porém, dadas as condições de pesquisa e o tempo para tal produção, o material das pequenas narrativas não puderam ser utilizados neste trabalho, mas ficam guardadas na expectativa de outras possibilidades de articulações e produções. A pesquisa se fez fundamentada a penas sobre os relatos específicos dos três narradores. Conforme as transcrições das quatro horas de entrevistas que seguem em anexo.

A pergunta guia surgiu inspirada pelo texto de Yashinsky, no qual o autor apresenta considerações sobre a memória e a contação de histórias:

A espécie humana nunca teve tantos dispositivos para preservar a linguagem – da tipografia aos micros processadores. E, no entanto, nunca tivemos tão poucas histórias para passar adiante às nossas crianças, nem tão pouca eloquência para fazê-lo. Em meio a balbúrdia das impressoras, dos vídeos cassetes e dos processadores de textos, percebemos um estranho e incômodo silêncio. Pois junto com esta nossa espantosa capacidades de armazenar informações nós perdemos as nossas histórias. Esquecemos da pergunta mais importante de todas: o que realmente vale a pena ser lembrado (YASHINSKY, 1985, p.1)

Adotar a questão “*O que vale a pena ser lembrado?*” como um estímulo para que os sujeitos da pesquisa narrassem experiências significativas de suas histórias de formação, além de contribuir para “*recuperarmos nossas histórias*”, como nos sugere Yashinsky, trazia também como pressuposto que o exercício de seleção de experiências a serem narradas se constitui como um processo (auto)formador que possibilita aos sujeitos a reflexão sobre suas trajetórias.

Apesar dos diferentes contextos das entrevistas, das mais abrangentes, às mais específicas, pude perceber uma similitude de questões e problemas que perpassavam as narrativas.

De uma forma geral, as entrevistas superaram em muito minhas expectativas, tanto no que diz respeito ao tempo de gravação, como especialmente em relação ao envolvimento, a troca e a generosidade de cada entrevistado/a. Assim, posso afirmar que as entrevistas resultaram em um aprendizado mútuo para todos os/as envolvidos/as.

A realização das entrevistas em duplas, uma proposta não definida a priori pela pesquisa, revelou-se como um ferramenta metodológica bastante rica ao favorecer a exposição de pontos de vista diferenciados dos/das entrevistados/as, ao explicitar desafios comuns enfrentados no cotidiano de atuação dos/as narradores/as e provocar uma reflexão sobre a própria prática pelos/as participantes.

Comparando as entrevistas coletivas com os pequenos relatos partilhados individualmente, percebi uma maior entrega dos sujeitos que compartilharam as dificuldades e soluções encontradas em suas trajetórias, como se a presença de um outro - que não a pesquisadora - trouxesse uma maior confiança na partilha das ideias. Nestas entrevistas em dupla, os/as participantes fizeram perguntas e mudaram o rumo da conversa, modificando o foco do que fora previamente estabelecido como questões motivadoras para a conversa e garantiram um material mais rico para as interpretações, tendo em vista as elaborações espontâneas de temáticas que surgiram durante o processo.

A entrevista em duplas possibilitou um movimento de compartilhamento de experiências e reflexões, o que resultou na decisão de manter a transcrição integral das entrevistas como parte complementar da dissertação. Deste modo, o leitor poderá perceber o diálogo com os sujeitos em interação para além dos recortes da presente pesquisa, tornando - as entrevistas - material ainda profícuo para outras demandas investigativas nessa área.

O encontro narrativo se constituiu, ao fim e ao cabo, como uma relação entre sujeitos na qual as experiências sociais e culturais foram compartilhadas: *“Assim, pesquisador e pesquisado passam a se transportar da linguagem interna de sua percepção para a sua expressividade, entrelaçando-se por inteiro num processo de mútua compreensão.”*(KRAMER, 2007, p.36)

Como uma pequena amostra da interação que se instalou no momento das entrevistas narrativas, trago o momento inicial da entrevista com Gregório e Daniele. A entrevista fora realizada na UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) e compartilhada com outra pesquisadora daquela instituição que realizava sua pesquisa de mestrado em Artes Cênicas: Verônica Santos. O trecho destacado abaixo nos permite apreender parte do “clima” de diálogo, camaradagem e de compartilhamento de experiências travado neste processo:

VERÔNICA - Bom, então, vou começar com as perguntas... Queria começar com Gregório aí depois vocês vão falando juntos um pouco de cada um. A minha

pergunta é sobre a trajetória. A sua trajetória com a contação de histórias e com a educação também.

GREGÓRIO - Então eu vou começar fazendo uma pergunta para Dani, “ta”? Como é que você me encontrou?

DANIELE - Como é que eu te encontrei? E..., eu ouvia falar. Várias pessoas que me falavam do seu trabalho? E eu estava trabalhando no museu do folclore e você ia dar uma oficina lá... E eu falei: é agora. E aí, eu fiz a sua oficina pra compreender o que as pessoas falavam: que era um trabalho forte, que tinham histórias legais e aí eu tinha curiosidade, então eu fui lá. (Entrevista Gregório Filho e Daniele Ramalho)

A intensidade das relações afetivas entre os próprios/as entrevistados/as ia ganhando força quanto mais se prolongava o tempo das entrevistas¹². A ponto de, em um dado momento na entrevista com Gregório e Daniele, Léo – o técnico responsável pelo som para a gravação em vídeo - dizer:

GREGÓRIO - Viu Léo?

LÉO - Você está aí, Gregório? Com três mulheres juntas? Já é uma multidão! Você só vai sair daí amanhã de manhã. (risos). (Entrevista Gregório Filho e Daniele Ramalho)

O desprendimento e a entrega dos/as narradores/as em tais momentos também desvelavam as entrevistas como uma forma de encontro e aproximação entre histórias, idéias, sentimentos, dúvidas, compromissos, decisões.

As entrevistas em dupla também favoreceram um caráter de co-participação dos/das narradores/as no processo de construção de conhecimento da pesquisa, uma vez que, além de narrar suas experiências contribuindo para o adensamento das reflexões sobre a prática da contação de histórias, o/a entrevistado/a sugeria referências bibliográficas, apontava possibilidades de interpretações dos relatos e levantava pistas que favorecessem uma melhor compreensão do processo vivido.

Os conceitos de Bakhtin (1992), dialogismo, compreensão ativa e polissemia, possibilitaram uma articulação entre minha prática docente de professora de língua portuguesa e os sentimentos/desafios vividos por mim diante do volume de narrativas transcritas após as entrevistas.

Costumo, em minhas aulas, usar o termo “conversa com o texto”, compreendendo que cada texto imprime no leitor uma sensação, suscita uma ideia, amplia horizontes de pensamento e tantas outras, quantas forem as possibilidades humanas de reação. Cabe a nós leitores conferirmos uma boa conversa com o texto

¹²A entrevista fora gravada em áudio, por mim e em vídeo pela mestrandia da UNIRIO Verônica Santos em uma das salas dessa mesma instituição. Porém, a gravação em vídeo fora perdida, mantendo-se apenas uma gravação de áudio em uma qualidade baixa, o que suscitou a perda de algumas partes daquele encontro.

intuindo inferindo, aferindo e produzindo significados, assim nos aproximando da compreensão ativa. Foi como leitora que mergulhei nas transcrições das entrevistas. Indo em busca dessa compreensão, recorri à “conversa” com os textos transcritos, no intuito de dar continuidade aos bons momentos de diálogo propiciados pela troca de experiências das entrevistas.

O processo de produção do corpus da pesquisa foi vivenciado intensamente em quatro momentos: o primeiro momento foi a realização das entrevistas em si; o segundo momento foi ouvir as gravações de áudio e transcrevê-las mantendo as marcas da oralidade no texto, revivendo-o; o terceiro momento consistiu na entrega dos resultados preliminares das transcrições para os/as entrevistados/as, a fim de verificar e validar suas falas e o quarto momento de tratamento do material foi retirar as marcas da oralidade do texto transcrito, transformando as entrevistas em um material e passível de leitura para aqueles que não estiveram presentes e não terão acesso às gravações de áudio, para que possam melhor compreender o texto.

Após a lapidação do material, deu início outro processo de longo trabalho. Um procedimento exaustivo e cuidadoso, que teve como objetivo final elencar as temáticas presentes nas entrevistas. Consciente de que o tempo disponível para finalizar a pesquisa também representava uma restrição para o resultado final, iniciei o processo. Porém, uma grande quantidade de material acabou excluída da produção final da dissertação, sem que eu pudesse dar conta das discussões que ali se apresentavam. O curto espaço de tempo para a tessitura das tantas questões pertinentes à discussões também foi determinado pelas demandas de trabalho como professora que se mantiveram durante o processo de pesquisa. *“Saiba que eu perseguia uma realidade experimental, não uma hipótese imaginária”* (ROSA, 2001, p. 200)

2.2 Temas recorrentes nos processos formativos dos narradores de histórias: sobre os diálogos com as entrevistas

A “conversa” com os textos transcritos foram me trazendo pistas sobre alguns temas recorrentes nos processos formativos daqueles narradores. Fui construindo as possibilidades temáticas e, na dificuldade de tecer em meio a tantas possibilidades, fui surpreendida por uma história apresentada pela professora

Glauca Guimarães durante a banca de qualificação de minha dissertação. A história é "O Alvo":

Numa cidadezinha da Polônia do século XIX, há um velho professor que ajuda as pessoas contando histórias. O que mais intrigava a todos é que ele sempre encontrava a história certa, para a pessoa certa, no momento certo. Um dia, um de seus alunos lhe pergunta como ele conseguia acertar tanto. É claro que o velho professor responde contando outra história, a de um jovem apaixonado pela arte do arco e flecha. Depois de muito estudar a técnica, ele se dirige a uma cidade onde encontra uma cerca pintada com mais de 100 alvos, todos com marcas de flechadas bem no centro. Quem seria capaz de tal façanha? Um menino de 10 anos revela que foi ele, explicando: "Primeiro eu atirei as flechas e depois foi só pintar os alvos em volta". Então, o velho mestre explica para seus alunos que fazia como o menino: ouvia os problemas das pessoas e depois apenas pintava uma história em volta dessas dificuldades¹³

A história é retomada neste momento de discussão metodológica, pois serviu como estímulo para que eu saísse do impasse sobre quais temas seriam discutidos na dissertação. Despertou-me a compreensão de que, tal como o menino, ao invés de atirar as flechas nos alvos, eu poderia desenhar os alvos ao redor das flechas já atiradas. Desta forma, ao invés de partir de temas definidos previamente, buscando identificá-los nas entrevistas, debrucei-me sobre as entrevistas, buscando as questões que ali se delineavam.

Nesse sentido, retornei à escuta das entrevistas e, aos poucos, fui elaborando, em diálogo com os referenciais teóricos e com minhas próprias experiências, alguns temas pertinentes à prática dos narradores de histórias literárias. As setas foram lançadas e a partir delas os alvos foram se estruturando como o que nomeei de núcleos de significações.

Dentre os núcleos de significações que pude elencar duas perspectivas. Um retrato de cada entrevistado/a, possibilitando, na apresentação mais detalhada sobre ele/as, entremear às questões subjetivas, os conhecimentos trazidos pelos aportes teóricos. E em um segundo momento, aglutinando as narrativas a partir de temas em comum, pude discutir questões sobre repertório, performance e formação surgidas nas entrevistas.

A seguir narro um pouco acerca do conceito da contação de histórias considerado no presente estudo e destaco alguns aspectos da trajetória das práticas dos narradores de contos nos últimos anos.

¹³Resumo retirado do site da editora BRENMAN, Ilan.O Alvo. São Paulo: Ática, 2011. Disponível em: <<http://www.skoob.com.br/livro/192497>> Acessado em: Maio de 2012.

3 O QUE É CONTAR HISTÓRIAS?

Contar histórias nunca é uma opção ingênua. É uma maneira de olhar o mundo.
(Celso Sisto)

3.1 Qual prática: a contação de histórias

O que é a contação de histórias? Em princípio o termo “contação de histórias” é definido como um neologismo para o ato de expor contos por meio da figura do narrador que dá voz às histórias literárias. Porém, essa nomenclatura não abrange o ato em si, sobre o qual o estudo se propõe. Na tarefa de pesquisa, o encontro com outras vozes de narradores/as, também pesquisadores/as, possibilitou redescobertas de definições que abrangem os aspectos sociais, culturais e educativos desta prática. Patrini¹⁴ define o contador de histórias como: *“alguém que, com o seu poder de sedução, nos conduz a conhecer mistérios, despertando nos homens a curiosidade e a imaginação criadora.”* (2005, p. 19) É sobre esse viés da ação que o estudo se debruça e é sobre estas experiências dos/das narradores/as que a dissertação se desenvolve, percebendo a contação de histórias a partir do uso da oralidade para com as narrativas literárias.

Apesar de, como Machado (2004), preferirmos o termo narração de histórias; as reflexões acerca desta prática partem da terminologia apresentada por Patrini (2005) como: “retomada da prática social do reconto”, por este termo conter alguns aspectos que melhor apresentam as dimensões que serão discutidas neste trabalho. A preferência pelo termo “narrador” se dá por identificar em “reconto” uma referência à palavra narrador em francês que é: “raconteur”. Porém, compreendamos a escolha

¹⁴ Maria de Lourdes Patrini escreveu “A renovação do Conto: emergência de uma prática oral”, tese de doutoramento em Antropologia social, em que estudou os novos contadores de histórias na França, 2002.

da autora Patrini, visto a França ter sido o país em que fora realizada a pesquisa com os narradores.

O destaque para a expressão “retomada da prática social do reconto” se fez devido a abrangência do caráter social e histórico implicado nesta prática, que, nos últimos 20 anos tem se intensificado tanto no Brasil, quanto no mundo. Para a autora, o movimento de “Renovação do Conto” surge a partir do Maio de 68 como retomada da Palavra. Quando as narrações deixaram de ser representativas apenas nas culturas de tradição oral e passaram a se tornar práticas sociais também nas sociedades de cultura escrita, migrando do interior, dos campos ou dos locais em que a oralidade se fazia mais presente, passando a incidir nas grandes cidades. Tal prática inclui: a escolha do repertório, o estudo do texto ou da narrativa a ser contada, o encontro com o público e a possibilidade de ser realizada em diferentes espaços e por diferentes sujeitos.

Outra dimensão que garante a escolha do termo “prática social do reconto” diz respeito justamente à estranheza causada pela palavra reconto. Tal estrangeirismo permite a compreensão da prática eminentemente oral, diferenciando-a do contar histórias como “ledor” sustentado pela leitura do livro no momento da narração. Essas duas condições se diferem por, na primeira, ser condição o livro como suporte e, na segunda, ter como suporte o corpo, o gesto, a voz, o olhar e a memória. Além disso, nesse último - em se tratando de histórias da literatura oral - está contido o re-contar, como possibilidade de uma certa autoria ou autonomia do narrador. Nesta pesquisa a contação de histórias é definida por meio da memorização, sejam contos autorais ou da tradição oral.

Na retomada da prática de narração, porém, há uma mudança. Ao contrário dos contadores antigos, que traziam a palavra apenas pela memória, em histórias passadas pela escuta atenta de geração em geração, estes novos narradores trazem a palavra oral, muitas vezes, a partir do livro. A escassez de das narrações de histórias literárias orais nas cidades, assim como as compilações realizadas por estudiosos da cultura popular ou folclore possibilitaram a retomada das vozes da literatura oral. A partir das histórias transcritas em livros, constituiu-se uma espécie de “*segunda oralidade*” apresentada por Ong (1998). O uso dos livros como fonte de histórias fez-se mais comum nos contadores urbanos, porém, não devemos desconsiderar que a cultura oral ainda se faz muito presente em diversos locais do Brasil, principalmente no interior e na região do Norte e Nordeste. Por este motivo,

mais adiante pretendemos discutir a relação entre oralidade, cultura popular e tradição, a fim de aprofundar as possibilidades de discussão acerca do repertório dos contadores de histórias.

3.2 Quais sentidos: compreensões sobre a prática da contação de histórias

Arte de narrar histórias acompanha a humanidade desde os tempos imemoriais e vêm propiciando a troca de experiências e conhecimento. Como modos de compreensão do mundo, os conjuntos de relações dos diferentes planos de realidade que constituem as culturas: religião, educação, ética e políticas foram e são expressas em narrativas ao longo da trajetória humana.

Tantas são as suas vertentes - sejam narrativas literárias, sejam mitológicas, sejam populares ou aquelas autorais -, quantos são os estudos e as ações que as fundamentam: sob o viés antropológico, o estudo das histórias colabora para a compreensão de diferenças, crenças e costumes; o folclore busca abranger as trajetórias das histórias que percorreram diferentes épocas e espaços e, mesmo que difundidas por vozes anônimas, mantém em suas estruturas aspectos idênticos; no campo da psicologia também as narrativas colaboram com estudos sobre o grande universo da mente humana e nos estudos literários nos ajudam a aprofundar aspectos estéticos e de recepção dessa arte.

Porém, ainda em outros espaços - naqueles baús empoeirados da memória, a contação de histórias reside trazendo à tona lembranças e afetos, imagens e imaginações. Quem não se lembra de uma história ouvida ao pé da cama, em uma noite escura, nos almoços em família, ou em locais onde as narrativas se faziam significativas e representavam uma identificação dos personagens com a sua própria história? Ou ainda, quantas histórias nos são contadas diariamente sobre viagens, nascimentos, casamentos, lutas ou simples situações cotidianas, que tomam forma e ganham sentidos dentro de cada ouvinte.

Segundo Machado¹⁵ (2004), o encontro entre o narrador e o ouvinte gera uma conversa significativa entre a narrativa e a memória de cada um. Dessa forma, as histórias, por colaborarem na criação de imagens internas, representam maneiras de mediação entre a experiência estética das narrativas e o leitor/ouvinte. Tal como nos aponta Benjamin: quanto mais o ouvinte se perde de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. (1994, p.204)

Em “O Narrador”, Benjamin relaciona a decadência das narrativas com as questões entre o homem e o trabalho. Em 1940, o autor alertava para a extinção da figura do narrador, ligando essa condição ao fim das experiências comunicáveis “o lado épico da verdade – está em vias de extinção” (1994, p.201). Contrapondo ao trabalho do artesão, o homem de um mundo industrializado, Benjamin questiona a nossa capacidade de conexão entre a percepção da realidade e a experiência, entre os espaços internos e externos representados pelas narrativas que construímos.

A discussão sobre “a extinção da arte de narrar” sob a perspectiva benjaminiana na atualidade, contudo, pressupomos outras questões. Não podemos desconsiderar as diversas formas de narrar que, a todo o momento, encontramos: na televisão, com novelas e minisséries; nos cinemas com filmes; nos livros; nos teatros. Nestes casos, continuaria a narrativa sendo a forma de o homem buscar a compreensão e expressão do mundo, de seu tempo de suas crenças e valores? Apesar de se fazerem presentes, as narrativas, agora mediadas por novos suportes - das múltiplas linguagens midiáticas que reproduzem imagens – muitas vezes parecem distantes da experiência concreta, do que poderíamos apresentar como uma leitura crítica do mundo. Como exemplo, temos veiculações de sonhos de consumo que, a todo o momento, nos são impostas, pressupondo uma atitude passiva do espectador: representativas de uma cultura de massificação. Quem as produz? Quantas dessas imagens apropriamos como verdades? Sobre o uso excessivo de imagens como provocador de uma hipertrofia da leitura, nos alertou Certeau (1994):

Da televisão ao jornal, da publicidade a todas as epifanias mercadológicas, a nossa sociedade canceriza a vista, mede toda a realidade por sua capacidade de mostrar ou de se mostrar e transforma as comunicações em viagens do olhar. É uma epopeia do olho e da pulsão de ler. Até a economia, transformada em ‘semicracia’, fomenta uma hipertrofia da leitura. O binômio produção-consumo poderia ser

¹⁵Regina Machado é pesquisadora e contadora de histórias e curadora do Encontro Internacional de Contadores de Histórias de Boca do Céu, suas pesquisas de mestrado e doutorado tratam dos contadores de histórias, na perspectiva da arte-educação.

substituído por seu equivalente geral: escritura-leitura. A leitura (da imagem ou do texto) parece aliás constituir o ponto máximo da passividade que caracterizaria o consumidor, constituído em voyeur (troglodita ou nômade) em uma 'sociedade do espetáculo'. (CERTEAU, 1994, p. 48)

Esta pulsão de ler nos obriga, a todo o momento, a representar tais imagens impostas a fim de compor significâncias e, com isso, aceitamos essas representações, criando signos do que seja o real. Quais sonhos, que não os de consumo, a sociedade prepara para si? Quais imagens - que não aquelas consumidas em propagandas, em TVs - estão sendo assimiladas como verdades? As aparências dessa construção de uma vida de espetáculo constituem um monopólio das aparências – uma vida social reproduzida por imagens desconectadas da experiência seja como indivíduo, seja como grupo, compõe uma vida de representações.

Neste mundo de espetáculo em que o real se converte em imagem e a imagem se torna ser real, tem-se como resposta um humano hipnótico. Daí a importância destacada por Certeau (1994) de, para resistir a esta hipertrofia da leitura, ser necessária uma articulação entre leitura-escritura. É neste momento que a ação do contador de histórias colabora para uma prática de resistência, trazendo à tona a comunicação direta para com o leitor, recriando significados e contextualizando-os no ato da narração oral. Neste encontro, cabe aos ouvintes a recriação de imagens próprias no ato da narração e, desta forma, as narrativas compartilhadas passam a estar relacionadas diretamente às experiências próprias de cada um, seja ouvinte ou narrador. Esta mediação, possibilitada pela narração de histórias, engendra uma leitura ativa, quando os sentidos produzidos são também uma forma de escritura.

Outro ponto destacado na citação de Certeau (1994) salienta a substituição do imaginário por imagens, “viagens do olhar”, que compõem esta sociedade do espetáculo. Portanto, a conversa significativa com a memória de cada um, que acarretaria no conjunto de um imaginário comum, se apresenta como oposição à ideia de sociedade do espetáculo criticada por Certeau. O trabalho singular de cada narrador de histórias ao selecionar quais histórias contar e, ao trazer histórias do arcabouço popular, colabora com o processo também de resistência, ao apresentar outras fontes de imagens, outras possibilidades de sentidos. Nessa perspectiva, Abreu (2000) relembra aspectos importantes dessa função imaginativa que se faz

presente por meio da narração de histórias, pois, para além de uma memória interna, está a criação de um imaginário comum:

No interior de uma noção forte de 'corpo social' estabelece-se um imaginário comum de mitos, crenças, histórias, memória etc. é do interior desse imaginário comum, público e permeável, que ao mesmo tempo em que invade a memória e os valores do indivíduo, abriga e agrega suas contribuições, que as pessoas extraem o material para suas expressões simbólicas – ritos, mitos, arte. E foi dentro de um imaginário e de experiências tornadas comuns que floresceu a narrativa para o repertório a narrativa como transmissora de conhecimento e, mais importante, de experiências individuais para o repertório coletivo. (p. 117)

Nesse mundo de mercadoria em que o homem afasta-se de si, faz-se a necessária comunicação, a necessária recriação dessa ação comum, uma ação que parta da comunidade, desse imaginário, que parta do cotidiano como tática de resistência àquelas imagens que nos são impingidas diariamente. À ideia de imaginário comum se associa ao conceito de “comum” apresentado por Negri: *“Não existe um comum que possa ser referido simplesmente a elementos orgânicos ou a elementos identitários. O comum é sempre constituído pelo reconhecimento do outro, por uma relação com o outro que se desenvolve nesta realidade.”* (NEGRI, 2005). Pode-se dizer que: se antes, as narrativas serviam para a criação de um imaginário comum, hoje, submersos em imagens entrecortadas, acabamos por criar representações, e é sobre essas que se fazem pautadas as novas relações, fundamentadas mais sobre as representações do que sobre as singularidades. Neste sentido a prática da contação de histórias pode ser compreendida como uma prática educativa, dentro ou fora do ambiente escolar.

Essa questão destacada por Debord (1997) sobre a “sociedade do espetáculo” saliente a importância da narração de histórias como elemento formador e educativo, seja dentro ou fora das escolas, em espaços de troca, de formação de consciências, e de elaboração crítica e compreensiva sobre a realidade.

Se a criação de um imaginário comum não parte mais das expressões individuais ou das experiências, mas sim das representações trazidas por estes meios, a contação de histórias pode contribuir para a constituição de um espaço para as experiências comuns. A fala de Girardello¹⁶ (2009) complementa, no que diz respeito à relação entre a contação de histórias e a experiência, tratando especificamente da experiência comum:

¹⁶Gilka Girardello é contadora de histórias, pesquisadora e autora de um dos primeiros livros sobre esta prática, baseado em sua pesquisa em diálogo com contadores de histórias da Europa.

A pessoa que conta e a que escuta uma história compartilham da mesma clareira imaginativa durante os minutos que dura a narração. Ainda que as imagens mentais sejam únicas para cada uma, entre elas vibra a centelha de um sentido comum. (p.1).

Daí estende-se a relação da narração de histórias, não apenas como estímulo à leitura, mas como produção e formulação de novos significados, uma ação de sujeitos-ativos para com as tantas imagens e signos recebidos. Se as “viagens do olhar” podem ser compreendidas favorecendo uma atitude mais crítica e menos passiva, a partir de um exercício de criação de imagens internas possibilitadas pela leitura literária intensifica-se ainda mais este exercício por meio da narração de histórias, visto que pressupõe uma mediação do olhar possibilitado pela sonoridade das vozes e pelo encontro. A essa recriação de imagens internas, Calvino alerta como parte das seis propostas para o próximo milênio:

estamos correndo perigo de perder uma capacidade humana fundamental: a capacidade de por em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de pensar por imagens. (CALVINO, 1990, p. 107-8)

Esta troca de experiências, este lado épico distante dos cortes e das imagens prontas recebidas diariamente dos meios de comunicação, pode vir à tona através da prática da contação de histórias. O retorno à narração, preconizada por Benjamin (1994) traz a palavra como fonte de sentidos e propicia, no encontro dos olhares trocados entre os narradores e o público, a partilha da experiência, comportando construções simbólicas. Concordando com Diniz (2011):

Contar uma história, para mim, é sempre um exercício em liberdade.(...) Estar diante do outro e falar para o outro do outro que habita em si é o grande gesto político, artístico e ético que um contador de histórias pode fazer num mundo de descasos e banalizações. (p. 45)

Dentre as histórias que narramos no Grupo Escuta Só uma delas nos remete à questão do olhar. A história “O caranguejo Pagé” é um conto da tradição indígena. O caranguejo que morava às margens do Rio Panamá tinha poderes especiais e um deles era fazer com que seus olhos atravessassem o rio e, sem que ele sáísse do lugar, visse todas as belezas do lado de lá. Porém, havia um perigo: o filho do peixe traía vivia querendo abocanhar os olhos do peixe cada vez que estes passavam flutuando por sobre as águas.

Eis que um dia, a onça, ao ver a mágica do caranguejo e curiosa como só, não se conteve e pediu para que ele fizesse com ela também. Depois de tanto insistir, o caranguejo cedeu, mas, alertou sobre o perigo do peixe. Feita a mágica, a

onça pode vislumbrar os encantos do outro lado do rio sem sair do lugar. Porém, quando seus olhos retornaram passando por cima do rio: o filho do peixe traíra os engoliu. O caranguejo saiu correndo com medo da onça, que corria sem nada enxergar debatendo-se entre as árvores da floresta. Naquela noite, nenhum animal pode dormir tamanho chororô da onça. Quando no alto do céu passou um gavião que, vendo o desespero de sua amiga, correu para ajudá-la. Pegou em uma árvore chamada Jataí um líquido e passou nos olhos da onça. E eis que seus olhos voltaram são e salvos! Dizem que, deste dia em diante, a onça, toda vez que caça um animal, deixa um pedaço pro Sr Gavião¹⁷.

Quais olhos são necessários, a fim de nos tirar do estado de hipnose que muitas vezes nos acomete, diante das “pulsões do olhar”? Quais olhares são necessários para uma compreensão mais responsiva sobre o mundo? Percebemos o quanto a prática da contação de histórias pode trazer reflexões acerca das condições de produção de sentidos, leitura de mundo (FREIRE, 1989) as quais estamos ligados na atualidade. E o quanto ela pode ser significativa enquanto prática de resistência que possibilite abranger outras formas de percepção e visões de mundo, engendrando criativamente espaços internos de significação. Sejam estes espaços das singularidades, sejam das comunidades, a contação de histórias “nunca é uma opção ingênua” (SISTO, 2001, p.40)¹⁸, pois, pressupõe uma liberdade de escolha para com as histórias, sobre a qual se estabelecerão as relações de troca entre narrador e público.

Sobre as experiências dos narradores como gesto político, artístico e ético, prosseguiremos descrevendo um breve histórico das práticas que se fazem ligadas aos sujeitos desta pesquisa. Os contadores de histórias em ação nos espaços diversos, institucionalizados ou não, ao longo dos vinte anos de retomada do reconto é o assunto tratado no próximo capítulo.

¹⁷ Inspirado no livro: EBOLI, Terezinha. O jogo dos Olhos. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

¹⁸ Celso Sisto é escritor, ilustrador, contador de histórias do grupo Morandubeté (RJ), ator, arte-educador, especialista em literatura infantil e juvenil, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e responsável pela formação de inúmeros grupos de contadores de histórias no Brasil.

3.3 Um breve resgate da contação de histórias: seus sujeitos e práticas

*Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia,
depois de muito caminhar,
o mar estava na frente de seus olhos.
E foi tanta a imensidão do mar, e tanto fulgor,
que o menino ficou mudo de beleza.
E quando finalmente conseguiu falar,
tremendo, gaguejando, pediu ao pai:
- Me ajuda a olhar!
(Eduardo Galeano. A Função da Arte)*

Sigo na tentativa de traçar, não limites nem territórios, mas sim ações e percepções do que seja a prática da contação de histórias a partir dos sujeitos. Enfatizaremos a prática na atualidade, determinando como foco de alcance o Rio de Janeiro, porém, percebendo a importância de dar suporte ao movimento de retomada dos contos, esboçaremos algumas ações, sujeitos e grupos representativos dessa atuação que estiveram ao alcance na trajetória da pesquisa.

3.3.1 Trajetória das narrações orais

Houve um tempo em que as narrativas orais representavam a forma de conhecimento dos povos e relacionavam a palavra à ação, à memória e à tradição. Após a instituição da escrita, da valorização do racional e do conhecimento científico - como grandes detentores da sabedoria - as tecnologias e as máquinas acabaram por afastar o homem do sagrado, do encantado da palavra oral como fonte de sabedoria e memória (Zumthor, 1993).

Benjamin (1994) nos fala sobre uma época de silenciamento das narrativas, ou das experiências narráveis, apresentando o quanto estas marcas estão ligadas aos horrores da guerra e à extinção dos processos de produção artesanais. Patrini (2005) e Machado (2004) destacam o início da Revolução Industrial na Inglaterra em meados do século XVIII como um dos grandes provocadores deste hiato de gerações na linhagem dos contadores de histórias. E, como sabemos, no Brasil, quando realizada nas áreas rurais ou afastadas dos grandes centros, a contação de histórias se manteve ainda uma ação presente por um grande tempo, tal como nos

afirma Lima (2005):

O contador comparece aos terreiros e salas, acontece espontaneamente na oportunidade hospitaleira dos arranchos e pernoites. É pretexto nas reuniões familiares, em noites de sexta-feira da paixão, enquanto se espera a hora do galo. Estaria presente ao ritmo das debulhas. É o ponto e contraponto nas conversas em noites, com cadeiras nas calçadas. Pode ir à roça, animar o trabalho. Insinua-se nos lugares do acalanto, e é palavra tecida e rendada no colo de avós, rendidas ao pedido, ao convite e à cumplicidade dos netos. (LIMA, 2005, p. 61)

Porém, este mesmo processo ocorrido pela substituição do trabalho artesanal acedeu também uma dada diminuição da prática de contar histórias. As reuniões, que antes eram feitas em prol do trabalho, passaram a ser substituídas pelos encontros com a mídia televisiva e o rádio. Como vemos nos estudos acerca das narrativas dos contadores de histórias da região do Cariri apresentado por Lima:

Eu vim para aqui (Juazeiro do Norte) morar definitivamente foi em 56. Existia esse costume. O pessoal, às vezes, contava história de Trancoso e tudo... Aqui mesmo dentro da cidade. Mas depois o pessoal ficaram todo mundo tendo o que fazer, vão trabalhar, e tudo, esqueceram essas brincadeiras de histórias. (Alina Melo de Freitas apud LIMA, 2005, p. 60)

O acesso às mídias, televisiva e radiofônica, também contribuíram neste processo, conforme depoimento:

Eu acho também que o motivo é a televisão, o rádio. Sai muita história, aí o povo... as revistas também. E a história de Trancoso vai ficando para trás. Agora, eu acho uma coisa muito boa, mas o povo está se levando só nas novelas mesmo, e as novelas estão ocupando o lugar das histórias. (Raimunda Maria da Conceição apud LIMA 2005, p. 78-79)

No contexto apresentado por Lima (2005), percebemos perda da tradição da narração de histórias orais. Porém, outros meios foram encontrados para esta prática a partir das grandes cidades. Num processo de hibridismo, a essa cultura espontânea da oralidade, que foi perdendo o seu estatuto de popular, somou-se uma dada cultura erudita, quando as práticas tradicionais orais foram sofrendo influências da prática escrita. Os narradores urbanos passaram a trazer a leitura como fonte de histórias, dando continuidade às narrativas literárias orais.

Tal condição se faz representada pelos estudos acerca do folclore, quando, a partir da década de 30, as compilações das narrativas orais ganham importância. No Brasil, o processo de escritura das histórias de tradição oral iniciado por Sílvio Romero, teve prosseguimento com as inúmeras produções de Câmara Cascudo.

Os estudos de Câmara Cascudo (2002) partilham a ideia de que os grupos humanos possuem um patrimônio de tradições que é transmitido oralmente, acrescido de conhecimentos diários chamado de Folclore. Compreendendo o

folclore como uma cultura do povo, portanto viva e diária, o pesquisador sai em campo para registrar este patrimônio. Seus registros vão desde a literatura oral, à danças festas e alimentação.

Já em 1940, Cascudo (1984) preconiza a necessidade de registro das manifestações folclóricas, sob o ponto de vista de sua manutenção e imutabilidade como forma de defesa frente às manifestações das culturas de massa. Neste sentido, suas obras dialogam com as pesquisas realizadas por Mário de Andrade. Porém, Andrade pretende uma reatualização pelas tradições móveis a fim de abranger aspectos de transformação das práticas e tradições populares.

A partir dos estudos iniciados por Silvio Romero, Cascudo deixa-nos um legado de histórias populares acessível àqueles que fazem parte de uma cultura distante das tradições da oralidade. Suas compilações dos contos tradicionais compõem um vasto material amplamente utilizado nas pesquisas de repertório fazendo-se presente nas histórias contadas pelos novos narradores urbanos.

Complementando ainda o sentido apresentado por Lima (2005), temos a figura dos narradores nos livros voltados para as crianças, como personagens representantes da transmissão e manutenção da memória coletiva brasileira, como guardiões da sabedoria popular e fonte de histórias da literatura oral. Na década de trinta, quando os romances traziam as características de uma incursão ao Brasil, articulados ao ideário pré-modernista, alguns personagens foram realçados. Dentre eles estão a Velha Totônha, presente no livro de José Lins do Rego “Histórias da velha Totonha” de 1936, dedicado às crianças. Tio Barnabé e Tia Nastácia também figuram, esta última no livro “Histórias da Tia Nastácia”, apresentando aos personagens do “Sítio do Pica-Pau Amarelo” e aos leitores de Lobato o grande fabulário da cultura brasileira.

Entretanto, se antes os narradores seguiam silenciados entre as ações, guerras e contradições do início do século XX (BENJAMIN, 1994), a partir da década de 60 os movimentos sociais trouxeram a “retomada da palavra”, tal como nos aponta Patrini (2005) em sua pesquisa “O conto como prática oral na França.” Destacando esta retomada como forma de expressão do Maio de 1968, a autora relaciona a retomada ao movimento da juventude que não fora restrito a esse país. Ao contrário, em diversas partes do mundo identifica-se uma reação contra o *status quo*, a luta pela liberdade de expressão e escolhas. Nos EUA, jovens que tomaram a frente contra a guerra no Vietnã e denunciavam a economia americana, agiam em

prol de uma política pacifista. Na Alemanha oeste, na Itália e em outros países os estudantes invadiram ruas em protesto. As palavras de Che Guevara circulavam pelo mundo encontrando ecos de revolta e enquanto os movimentos de música e rock reivindicavam um mundo de paz. No Brasil não foi diferente, mesmo com a dura condição de censura, a arte, como um todo, servia de instrumento para a expressão e protesto.

Todos estes movimentos que se constituía como um “*movimento de ideias que exigia o reposicionamento do imaginário no campo simbólico de nossa sociedade*” (PATRINI, 2005, p.38), servem de pano de fundo para a retomada da palavra como expressão artística. A retomada da palavra por meio da oralidade, portanto, que aparece na França como forma de ruptura, trouxe uma atmosfera de recriação da realidade, uma busca por liberdade de expressão e criatividade do povo. Para tal, a memória fecunda das novas ideias, marcou o ponto de partida para arte da contação de histórias. Este movimento, de retomada dos contos pela voz dos/as novos/as narradores/as, pode ser compreendido como representante de uma ruptura para com a arte e a técnica vigentes e uma retomada da magia, do encantamento e da imaginação como fluentes. Sobre esta condição, a autora apresenta:

No mundo contemporâneo, a tradição se atualiza, assim como o contador, o conto e a oralidade. Se encontramos hoje soluções sofisticadas para interpretar nosso passado, isso confirma a natureza viva da tradição. No que concerne à transmissão da tradição oral do conto, apesar de evoluções, transformações e rupturas, o fundo narrativo – o essencial – continua a fazer parte integrante da vida do homem. (PATRINI, 2005, p. 137).

O movimento intitulado “Renovação do Conto” (PATRINI, 2005), embasado pelo objetivo de dessacralizar a palavra escrita e retomar a palavra popular, fez ressurgir a prática da contação de histórias. Na França, local pesquisado pela autora, na maioria dos casos, o contador era jovem e urbano; ao contrário do contador tradicional, tinha acesso a um universo mais amplo de conhecimento a partir das leituras. “*São pessoas que estudam, pensam, trabalham e se dedicam integralmente à arte de contar histórias*” (BAJARD, 2005, p.15).

Iniciada a retomada da palavra, encaminhou-se a interligação das redes. Em fevereiro de 1989 Paris organiza no “Musé National des Arts e Traditions Populaires” uma reunião com 350 participantes de 14 países diferentes com o objetivo de avaliarem o fenômeno da contação de histórias e o impacto social e cultural trazidos por este retorno (MATOS, 2005 p. XVIII).

No Brasil, a retomada se intensificou um pouco mais tarde, em meados da década de 80, quando os grupos de contadores de histórias começaram a se disseminar (MATOS, 2005). Podemos demarcar o momento histórico da retomada democrática do país com as eleições como ponto de confluência para esta prática. Na tentativa de descrever um histórico encontramos o lançamento do livro de Betty Coelho: “Contar Histórias: uma arte sem idade” e o programa na TVE da Bia Bedran (2010), “Canta Conto”, que tinham o foco na tradição ressignificada para os novos tempos. Vale destacar o fato de essa década ter sido bastante promissora no que tange às produções literárias para crianças, com a chamada geração “Filhos de Lobato”¹⁹ (PENTEADO, 1997), a partir das obras de autores como Ligia Bojunga, Ana Maria Machado, Ruth Rocha dentre outros.

Na década de 90, a adesão da “Hora do conto” em diversas bibliotecas do país, assim como a implementação de algumas políticas culturais em prol da leitura e do livro, dentre elas a criação do PROLER²⁰, disseminaram a contação de histórias nos espaços como bibliotecas e escolas. Nessa época, em Belo Horizonte, Gislayne Matos iniciava a prática da contação de histórias na biblioteca Pública infantil e Juvenil e junto com demais narradores promoveram, em 1992, um festival de contadores de histórias no mesmo local, dando origem ao grupo “Convivendo com arte”. (MATOS, 2005, p. XXI) A autora ainda hoje continua seu trabalho de formação de narradores.

Dentre as ações do Proler destaca-se a parceria realizada entre a instituição e o grupo “Morandubeté”, do Rio de Janeiro, formado por Celso Sisto, Benita Prieto, Eliana Yunes e Lúcia Fidalgo. O grupo fora responsável, em grande parte, para a formação de diversos contadores da nova geração. Em 1992 o grupo partiu em peregrinação pelo país coordenando oficinas de contação de histórias em uma iniciativa de política cultural do PROLER, então sob o comando de Afonso Romano de Santana e Eliana Yunes. Após este período, o grupo seguiu apresentando em festivais de contação de histórias de diversos países. Para termos uma dimensão da

¹⁹ Na década de 70, após a sanção da lei que obrigava a leitura de autores nacionais nas escolas houve um interesse de produção de autores politizados, que encontravam na literatura infantil o espaço mágico para a crítica às relações opressivas. Estes autores, leitores das obras de Monteiro Lobato, deram continuidade ao projeto de formação dos leitores mirins brasileiros. Alguns deles são: Ana Maria Machado, João Carlos Marinho, Ruth Rocha, Ziraldo, Joel Rufino dos Santos, Sônia Robatto e na década de 80 Sylvia Orthof, Lygia Bojunga Nunes, Ricardo Azevedo, Cíça Fittipaldi, Eva Furnari dentre outros.

²⁰PROLER: instituído pelo Decreto nº. 519 em 1992, e vinculado à Fundação Biblioteca Nacional (FBN), tem o compromisso de promover ações de valorização da leitura, por meio de parcerias com comitês que promovem a leitura em todo o país. Tem sua sede na Casa da Leitura no Rio de Janeiro.

disseminação dessa prática no mundo, destaca-se a rede internacional de contadores de histórias "Red Cuenta Cuentos"²¹ que apresenta em seu site cerca de 127 encontros de contadores de histórias em todo o mundo. Dentre os locais estão: Brasil, Canadá, Burkina Faso, Bélgica, EUA, Inglaterra, França, Espanha, México e Peru.

Em 1995, o grupo "Aletria" também iniciava seu trabalho em Belo Horizonte. Rosana Mont'Alverne ²² conta no vídeo institucional de seu grupo que, após um atelier de histórias em Ouro Preto realizado por Cecília Karan e Gislayne Matos, surgiu o "Aletria" e, desde 1998, mantém um espaço de contação de histórias no Tribunal de Justiça com o projeto "Conto Sete em ponto". O Aletria é formado por, além de Rosana, João Camilo, Marcelo Almeida e dentre outras atividades como fomento do site e oficinas de formação atua com um grupo de jovens que narram as histórias de Guimarães Rosa. No grupo formado por jovens da cidade de Codisburgo, nomeados de Muguilins, estudantes tem a contação de histórias como um recurso complementar para sua formação.

Outro espaço de disseminação dessa arte é a "Roda de histórias", encontro mensal de narradores coordenado por Gilka Girardello na Universidade Federal de Santa Catarina que acontece há 14 anos. Também na cidade de Florianópolis há o projeto "Barca dos Livros", um passeio pela lagoa em uma barca com narração de histórias para adultos, jovens e crianças. A "Barca dos Livros - Porto de Leituras" é uma biblioteca comunitária localizada na lagoa da Conceição, mantida pela "Sociedade Amantes da Leitura", em atuação desde 2006, que desde 2009 constituiu-se como ponto de cultura. Tive a oportunidade de realizar o passeio enquanto estive participando de um seminário naquela universidade. Assisti a contação com Lilane de Moura Chagas num encontro em que o encantamento produzido pelas histórias narradas somou-se à poesia da paisagem, levando-nos a navegar por outras terras sobre o embalo tranquilo das águas da Lagoa da Conceição.

Em São Paulo o "Encontro Internacional de Contadores de Histórias Boca do Céu"²³ que ocorre desde 2001²⁴, vem contribuindo para as trocas de experiências

²¹Fonte site da Red Cuenta Cuentos: <<http://www.cuentacuentos.eu>>

²²Informações obtidas no site do grupo: <www.aletria.com.br>

²³ Informações retiradas do site: <http://www.bocadoceu.com.br/>

sobre a prática desta arte, sob a curadoria de Regina Machado. No encontro, estabelecem-se trocas entre a comunidade do entorno e escolas. Sob o embasamento teórico de Ana Mae Barbosa (2009), tem-se a proposta de triangulação da arte uma resposta às condições e ações da narração no campo da arte-educação.

Ana mãe Barbosa estabelece três pontos no ensino da arte: apreciação, história e o fazer artístico. Sendo o primeiro ligado à condição de consumo das obras, o contato com a experiência estética. No segundo ponto destacado a autora relaciona à informação ou ao conhecimento dos processos históricos de criação artística, que envolvem também uma forma de acesso aos pensamentos de produção dados históricos e contextualizações. Em terceiro lugar está a possibilidade de realizar trabalhos de ordem artística. O ensino da arte contextualizado na contação de histórias compõe uma crítica sobre o ensino tecnicista da arte, onde o foco recai sobre um determinado modelo a ser repetido como finalidade de apropriação da técnica.

No Rio de Janeiro, a partir de 1999, Benita Prieto realiza o “Primeiro Encontro Internacional de Contadores de Histórias”, e com ele inicia-se o projeto do Simpósio Internacional de contadores de histórias – Um encontro para muitas vozes, que desde 2002 acontece anualmente em parceria com o SESC-Rio²⁵. Em sua décima edição (2011) o encontro propicia a troca de experiências, oficinas, narrativas com os narradores de diversas partes do Brasil e do mundo. Desde 2003 a conhecida maratona de contos, com 24 horas de contação de histórias ininterruptos, demarca o interesse do público de todas as idades que lota os espaços em que o evento acontece, além de promover encontros dos contadores do mundo inteiro, o evento oferece oficinas gratuitas. Em 2004 o evento recebeu a chancela da UNESCO pelo patrimônio imaterial da humanidade. Baseado no site do Simpósio²⁶ destacamos os números desta última edição que teve como público na maratona de histórias cerca de 2400 pessoas. Benita, além de fazer parte do grupo Morandubetá, desenvolveu outras ações como a produção do documentário “Histórias”, sobre contadores de histórias; produção e organização do livro “Contadores de histórias: um encontro

²⁴Nos anos da pesquisa 2011 e 2012 não houve o “Encontro Internacional de contadores de Histórias Boca do Céu”.

²⁵No ano de 2012, após 10 anos ininterruptos, não houve o Simpósio Internacional de Contadores de Histórias.

²⁶Fonte: Site do Simpósio, no endereço eletrônico:<<http://www.simposiodecontadores.com.br>>

para muitas vozes” (PRIETO, 2011) dentre outras ações que serão narradas pela produtora e contadora de histórias nessa pesquisa.

Este histórico do Simpósio compõe apenas uma das vertentes de iniciativas da contação de histórias em nosso Estado. Dentre tantos sujeitos, formadores e multiplicadores dessa prática na cidade do Rio de Janeiro, destaca-se a oficina de contação de histórias do francês Tarak Raman no final da década de 90, que originou dois grupos atuantes que utilizam tapetes como suporte para as narrações sendo eles: “Tapetes contadores de Histórias”²⁷ e “Costurando Histórias”²⁸. Outro destaque pertinente sobre os fomentadores desta prática manifestou-se pela presença do Griot Africano Sotigui Kouyaté, ator da companhia de teatro inglesa de Peter Brook, que trouxe para o teatro as percepções da tradição dos narradores orais, dentre os participantes e disseminadores dessa prática está a narradora Daniele Ramalho sujeito dessa pesquisa. Daniele, a partir da oficina inicia seu trabalho com a contação de histórias sempre em diálogo com as práticas e movimentos da tradição populares, seja como produtora, seja como artista. Além de participar do encontro de narradores, o festival “Yallen” em Burkina Faso, como produtora esteve à frente, dentre outros eventos, dos dois encontros “África Diversa” realizados pela prefeitura do Rio de Janeiro nos anos de 2011 e 12 .

Francisco Gregório Filho é outro narrador de grande importância nesse cenário. Além de ter atuado como coordenador das ações desenvolvidas pelo PRO-LER em sua fundação e fomentar as atividades e programações de contação de histórias desenvolvidas quando da criação da casa de Leitura, em Laranjeiras no Rio de Janeiro, o narrador mantém-se atuante como formador de outros narradores. Durante muitos anos, ministrou oficinas de contação de histórias no Paço Imperial e, nos últimos anos, dedicou-se ao desenvolvimento de ações de fomento à leitura com a criação de “Casinhas de Leitura” principalmente no estado do Acre, local de seu nascimento.

Dialogando com esta perspectiva de narração oral de histórias, Gregório também foi formador de novos formadores. Na trilha dos fomentadores dessa área, entre tantos, estão: Dekka que ministra oficinas na biblioteca popular de Botafogo e

²⁷ Os Tapetes Contadores e o Costurando Histórias formado por Andrea Pinheiro, Cadu Cinelli, Edison Mego, Helena Contente, Ilana Pogrebinschi, Rosana Reátegui e Warley Goulart. Disponível em : <www.tapetescontadores.com.br>. Acessado em: março de 2012.

²⁸ Integrantes: Daniela Fosaluza, Denise Gonove, Patrícia Garcia, Felipe Chaves Martins e Cezar Augusto. Disponível em : <<http://www.costurandohistorias.com>>. Acessado em: março de 2012.

Laerte Vargas²⁹ que, em meio às atividades de formação e fomentos de grupos de contação de histórias em comunidades, mantêm um fórum de contadores de histórias em seu site.

Gregório também fora responsável pelas atividades no início do Programa de Leitura desenvolvido na UERJ, deixando como legado ao projeto as atuações de Maria Clara Cavalcanti e Ana Maria Cretton³⁰, integrantes do grupo “Confabulando”. Grupo este que, quando em atuação na universidade, fora o responsável por meu interesse particular para a contação de histórias enquanto participava do programa como agente de leitura.

A partir do projeto de leitura LER–UERJ³¹ deu-se a formação inicial do grupo Escuta Só contadores de histórias, em atuação desde 1999. Nossas experiências com a contação de histórias, as demandas que recebemos nos diferentes espaços onde atuamos: escolas, ONGs, bibliotecas, centros culturais, sindicatos, dentre outros tem nos mostrado, que também no tempo atual, homens e mulheres vêm sentindo a necessidade de retomar o contato, a memória e a palavra como fontes de significação.

Desde 2006 o grupo se mantém com os mesmos integrantes: Simone André, Alexandra Britto e Tom Pires. Hoje completamos 12 anos desde a sua fundação e seis anos de trabalho ininterruptos com a mesma equipe. Se esta informação diz muito sobre a demanda que não cessou desde o início da formação, também fala sobre a resistência de um trabalho em grupo que, não recebendo patrocínio ou apoio de nenhuma instituição, vem conseguindo manter a união, ao longo destes anos, conjugando outras atividades como: o magistério (eu), a produção teatral (Tom) e a pesquisa (Alexandra). Também é significativo que, além das apresentações de contação de histórias e oficinas conseguimos manter uma constante de encontros semanais ou mensais onde discutimos propostas, parcerias, repertórios.

²⁹ <http://laertevargascontadorhistorias.wordpress.com/>

³⁰ Ana Cretton é contadora de histórias e membro do grupo Confabulando de contadores de histórias, era coordenadora pedagógica do LER UERJ na época e foi a grande incentivadora para que formássemos um grupo de contadores de histórias a partir dos bolsistas do programa de extensão, em 1999.

³¹ No *Programa de extensão*, o trabalho dos bolsistas de extensão, alunos da UERJ em 1999 era o de agentes de leitura - que incluía a contação de histórias, a elaboração de práticas e dinamizações de leitura era realizado dentro e fora da universidade em locais diferenciados como: abrigo de crianças- Casa de Leilá e Casa da Criança CRIAM - Instituição para menores infratores - de São Gonçalo, Maternidade Leila Diniz, Hospital Pedro Ernesto, e ainda o Morro dos Macacos, no Alto Simão.

A necessidade deste outro tempo do “*Era uma vez*”, de um espaço para a partilha de experiências por meio da contação de histórias reiteram a posição de que: “*é preciso ver o que se olha, escutar o que se ouve, sentir o que se toca*”³². Esta citação particularmente me acompanha como uma referência a este outro tempo necessário às atividades de contação de histórias que viemos desenvolvendo com o grupo. Como o nome mesmo indica, compartilhamos no grupo Escuta Só- contadores de histórias a ideia da necessidade da escuta, uma escuta que chamamos de “sensorial”, pois consiste em ouvir com os cinco sentidos, incluindo os contos, a escuta de si mesmo e principalmente do outro. O que chamamos de escuta sensorial, tem seu sentido ampliado com o termo escuta-sensível, especificado por Barbier “*A escuta sensível se apóia sobre a totalidade complexa da pessoa: os cinco sentidos.*” (2002, p. 3) No artigo citado, o autor defende uma postura de escuta sensível nas ações e relações com pacientes de hospitais. Por meio dessa escuta torna-se possível a percepção do outro em sua totalidade.

Tal se percepção se cumpre na postura de pesquisadora que pressupõe a atenção voltada para uma compreensão do ser em sua complexidade, neste sentido:

saber sentir o universo afetivo, imaginário e cognitivo do outro, para poder compreender de dentro de suas atitudes, comportamentos e sistemas de ideias, valores de símbolos e de mitos. (BARBIER, 2002, p.2)

A escuta-sensível proposta por Barbier (2002) articula-se ao trabalho do grupo por considerarmos com esta escuta: o público ouvinte, o local da apresentação, a obra a ser apresentada ou a oficina a ser aplicada e o ser em sua dimensão holística. A ideia de leitura de mundo se completa ao sentido de escuta sensível, quando utilizamos o conceito de Barbier (2002). A proposta de trabalhar com a literatura torna-se o motivo propiciador de encontros que sejam capazes de dar conta da dimensão humana no mundo, das questões vividas no dia-a-dia que são silenciadas, seja por uma realidade bárbara, seja pela falta de espaços para reflexão, encontro eco nas nossas propostas com a precisão das palavras de Diniz (2011):

³²Esta citação ouvi de Juliana Carneiro da Cunha, em uma oficina que a atriz brasileira da companhia de Teatro Du Soleil, dirigida por Arriane Minuskine ministrou no Rio no fim da década de 90, porém não consegui encontrar a sua fonte.

Contar uma história, para mim, é sempre um exercício em liberdade.(...)
Estar diante do outro e falar para o outro do outro que habita em si é o grande gesto político, artístico e ético que um contador de histórias pode fazer num mundo de descasos e banalizações. (p. 45)

Penso que a presente pesquisa, bem como as ações desenvolvidas pelos sujeitos ou grupos referenciados anteriormente, ao longo dos últimos anos, reforça a ideia apresentada por Lacombe (2011) como se “*o universo das histórias e da memória tivesse rompido as paredes das casas e invadido os espaços da cidade.*” (p.117) através das ações dos novos contadores de histórias.

Apresentamos aqui alguns nomes e algumas ações que dizem respeito a esta retomada da prática das narrativas orais no Brasil e verificamos quão envolvidas se fazem estas ações nos espaços de formação tais como escolas, bibliotecas e centros culturais; porém, muitos nomes e tantas ações ainda ficaram fora deste apanhado. Para mapear as ações da contação de histórias seria necessário mais tempo e talvez uma pesquisa que se dispusesse a este objetivo. Privilegiamos aqui os sujeitos e grupos que fazem a história deste retorno à narração de histórias, por compreender que o foco da pesquisa se faz centrado nos sujeitos.

A seguir apresento as considerações da pesquisa, o diálogo com os narradores.

4 O QUE NARRAM OS NARRADORES: MEMÓRIAS, HISTÓRIAS E PRÁTICAS

*Ainda que tirados de imediato um após outro,
os retratos sempre serão entre si muito diferentes.
Se nunca atentou nisso, é porque vivemos,
de modo incorrigível,
distráídos das coisas mais importantes.
E as máscaras, moldadas nos rostos?
Valem, grosso modo,
para o falquejo das formas,
não para o explodir da expressão,
o dinamismo fisionômico.
Não se esqueça,
é de fenômenos sutis que estamos tratando.
(Guimarães Rosa)*

Toda representação do real se faz ligada a linguagem, ou linguagens. Por este motivo, surge a escolha por apresentar um retrato, refletindo sobre os aspectos mais singulares das experiências de cada um dos três narradores. Percebendo que “os retratos sempre serão entre si muito diferentes” (ROSA, 2001, p. 186), apresento um pouco do que em mim ficou das falas dos entrevistados: quais marcas foram deixadas que me impelem à escritura, daquele “explodir da expressão” dos sujeitos. Buscando assim trazer à tona as singularidades desses narradores, afinal “é de fenômenos sutis que estamos tratando”.

Ouvir as narrativas dos narradores/as sobre seus processos formativos, mais do que realizar uma entrevista, consistiu em uma forma de compartilhamento de experiências, e para mim um momento especial de formação, tendo em vista as relevantes contribuições que o/as entrevistado/as tem oferecido na histórica retomada da narração literária, no Rio de Janeiro e no Brasil.

4.1 Retratos: o explodir da expressão

Apresento agora as duas narradoras e um narrador, cujas práticas se qualificam não por uma formação acadêmica específica, mas por trajetórias de vida, caminho que nos foi descrito por Benjamin (1994, p.198) como: “*a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores*”.

4.1.1 Daniele Ramalho:

Os contos são como espelhos onde podemos ver a nós mesmos (Hampatê Bá)

Daniele Ramalho foi a primeira entrevistada. Já a conhecia, antes da entrevista, pois fizemos o curso com Ze Zuca³³ para contação de histórias nas rádios. Mas não apenas por este fato ela pareceu-me a mais próxima dos/as entrevistados/as. Nossas afinidades, além do curso em comum, também confirmava-se por sua trajetória de atriz, seu percurso de formação e a opção pela narração de histórias.

O encontro para o convite a esta participação foi concomitante à definição da pesquisa. Por uma destas obras do acaso, em breve ela faria uma viagem ao continente africano, um encontro de contadores de histórias em Burkina Faso³⁴, na mesma semana em que eu definia o tema de pesquisa como contação de histórias. Marcamos a entrevista para fevereiro de 2011. Daniele ofereceu a sua casa e pudemos realizar as duas entrevistas no mesmo dia, a dela e depois a da Benita Prieto.

Entre chás, biscoitinhos e muita conversa passaram-se cinco horas. Três horas de gravação, material empírico, e um momento final para ver as fotos da viagem de Daniele à Burkina Faso. Tal encontro permitiu um ambiente bastante acolhedor para que as narrativas pudessem fluir com mais naturalidade, e pode-se ver este “estar à vontade” pelo “rumo da prosa” na transcrição completa.

³³ Zezuca é cantor, compositor, autor e Radialista. Atualmente produz, roteiriza, faz a trilha sonora e apresenta o programa RÁDIO MALUCA, com duração de uma hora, ao vivo, no auditório da RÁDIO NACIONAL, aos sábados, das 11h às 12h. (Informações retiradas do site oficial: <http://www.zezuca.com.br/>)

³⁴Um país da África ocidental da tradição Mandinga de Griots.

Impressionante olhar as fotos de Burkina Faso, uma realidade de vida tão diferente da nossa, embora houvesse alguma noção das fotos presentes na dissertação de Isaac Bernat (2008). Se naquela dissertação a impressão foi de haver a presença do sagrado naquela cultura, as fotos mostradas por Daniele aprofundaram esta impressão. Algumas imagens das fotos ainda permanecem nítidas em minha retina: a mesa de jantar no chão, as pessoas comendo com as mãos, a cozinha no quintal da casa, para citar algumas delas. Outros vídeos também foram mostrados. A ideia de em alguns locais não ser permitido tirar fotos pelo governo pareceu-me assustadora.

Algumas imagens, porém, se destacaram, não pela pobreza, mas, por uma riqueza de expressão. As cores fortes das roupas do povo. As muitas pessoas reunidas para ouvir histórias, as danças, apresentadas em trechos de vídeo, foram alguns dos pontos fortes. O banho no rio como uma espécie de batismo com roda de histórias. Tudo isso me fez compreender o silêncio e a necessidade de deixar a poeira da viagem assentar sobre a qual Daniele falara na entrevista. Uma experiência realmente tocante.

Daniele Ramalho é uma narradora com características físicas semelhantes aos indígenas. A pele morena, um jeito manso de falar. A atriz é formada em artes cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), contadora de histórias e produtora cultural. A sua formação como contadora de histórias é considerada por ela como parte de um processo que se construiu a partir de três experiências destacadas, que ela chama de “três escolas”: “o trabalho com a cultura popular, o trabalho com os indígenas e por último o encontro com Sotigui (Kouyaté)”:

Acho que foram as minhas três grandes escolas, quer dizer: o trabalho com a cultura popular, o trabalho com a cultura indígena e agora, e.... por último o Sotigui. (Entrevista Daniele Ramalho)

Como atriz, Daniele diz que, na escola de teatro, seu interesse recaiu sobre os mestres da tradição popular, temática de pesquisa bastante presente na década de 90. Há, nesta linha denominada pela narradora de “escola da tradição popular” duas discussões que se fazem presentes na prática da contação de histórias: tradição e popular. O tradicional e o popular são temas presentes também nas minhas indagações durante o início desta investigação. Daniele explica sobre os aprendizados com os mestres:

Eu acho que, como eu sei que o seu foco é um pouco essa questão da formação, eu hoje fiquei pensando, “né”? O que me formou? Eu acho que tive três principais elementos que me formaram. O primeiro momento,... é... No primeiro momento eu fui trabalhar como produtora, com grupos de cultura popular, em vários projetos.... Comecei a ter contato com os mestres da cultura popular, enfim, entrar nas brincadeiras, dançar, brincar, conversar. E eu vi muito a metodologia de trabalho, a maneira como eles veem a vida, aquelas frases incríveis que eles falam. E acho que ali foi a minha primeira formação. De alguma maneira, eu acho que isso ecoa no trabalho de contação de histórias. Porque na brincadeira, como na contação, tem muito essa coisa do aqui e agora, sabe? É...e o olho no olho do público, é junto é compartilhado. Eu acho que ali foi o primeiro momento em que eu comecei a descolar do teatro. Aquilo ali me interessava,sabe? E isso mudou a minha consciência no teatro também. Hoje é difícil pra mim pensar em uma quarta parede que me separa daquele que me assiste. (Entrevista Daniele Ramalho)

A narradora destaca três elementos em sua experiência com os mestres da tradição popular: a brincadeira, o aqui e agora e o “olho no olho”. Nas entrelinhas de sua narrativa sobre o significado do “olho no olho do público” característico das festas de tradição populares, uma discussão sobre as concepções de teatro como espaço de criação e como arte enquanto expressão humana.

O conceito de cultura popular vem sendo construído desde o século XIX, buscando valorizar o saber do “povo”, como uma forma de oposição à “cultura erudita”. Neste processo, também se fez presente a discussão sobre a contradição entre o público e o privado. Um exemplo dessa contradição é representada nos palcos, quando o espetáculo teatral deixa de acontecer nas ruas e passa a ocorrer nos espaços privados. Nesse momento, os atores deixam de interagir com os espectadores criando uma parede imaginária - a chamada 4ª parede - que separa o palco da plateia. Retratando a questão apresentada pela narradora, percebo as referências de sua atuação artística, advindas de sua formação em artes cênicas, como opostas ao “olho no olho” presente na contação de histórias. A criação da chamada “quarta parede” equivale à criação do teatro burguês, momento diretamente ligado à dissipação das formas de expressão populares da idade média.

Bakhtin (2002) indica esta relação com a cultura popular a partir da ideia do grotesco, enquanto forma de expressão. O grotesco é resgatado em seus estudos como uma oposição e negação à cultura erudita. O autor enfatiza duas fases, sendo a primeira ligada às festividades populares, praças, feiras e carnaval e a segunda ligada à literatura, representada na obra de Rebelais. Para o autor, o grotesco, que fora deixado de lado pela cultura burguesa, também fazia parte de uma estética trazida pelo romantismo, fazendo frente às ideias de valorização da cultura popular.

Tal valorização do saber popular teve início com o movimento de formação da burguesia como uma nova classe, traduzia-se como uma busca por novas formas de expressão para o que se fundava a partir das condições de comércio do início do século XIX. Também foi através desta concepção, representativa da classe em ascensão, que as histórias de tradição oral se mantiveram presentes na cultura há tanto tempo. Para criar valores condizentes com essa nova classe, vista então como uma classe revolucionária, a fim de instituir valores desvinculados daqueles estabelecidos pela nobreza, promoveu-se a valorização da sabedoria que mais tarde se denominou folclore: folk – povo e lore- saber.

Se desde aquele momento, muito já se discutiu e produziu a respeito do que seja este saber popular, podemos dizer que foi por meio destas ideias iniciais sobre folclore que chegaram até nós as histórias da tradição oral, quando compiladas pelos Irmãos Grimm. A literatura oral manteve-se até os nossos dias como acervo da humanidade, sobrevivendo à era escriturística (Certeau, 1994) e promovendo inúmeras leituras e roupagens através dos tempos e espaços.

A literatura oral compreende este arcabouço de histórias perpassadas pela tradição oral. A principal diferença entre a produção oral e a textual está na sua forma de transmissão, visto que sua criação e divulgação independem de mercados, mas se realiza a partir de sujeitos. Esta literatura se propaga através de narradores anônimos ao longo do tempo. Desta forma, o estudo das narrativas literárias orais pode tanto servir como base de estudos históricos, presentes nas diversidades de versões, em que o narrador incorpora aspectos de seu local e vida (DARNTON, 1986); quanto nas camadas de texto que vão sendo sobrepostas a uma estrutura inicial, permitindo um estudo aprofundado de suas origens, tal como a etimologia faz com as palavras - o que Cascudo realizou em suas obras. Assim, é possível localizar em diferentes espaços e continentes aspectos de uma mesma estrutura narrativa.

A literatura oral que, em geral, fora muitas vezes desclassificada frente às questões estéticas trazidas por uma literatura autoral é hoje amplamente difundida pelos narradores de histórias e faz-se tão rica de elementos literários quanto a literatura autoral. Por ser pública, está ao alcance de qualquer um que tiver acesso a esta memória trazida pelos narradores. Cascudo é uma referência enquanto compilador destas vozes de sabedoria popular, ao transcrevê-las, resguardando as memórias das histórias em fonte escrita. Sobre este saber ele diz:

Ao lado da literatura, do pensamento intelectual letrado, correm as águas paralelas, solitárias e poderosas, da memória e da imaginação popular. O conto é um vértice de ângulo dessa memória e dessa imaginação. A memória conserva os traços gerais, o arcabouço do edifício. A imaginação modifica, ampliando pela assimilação, enxertias ou abandono de pormenores, certos aspectos da narrativa. O conto é para todos nós o primeiro leite intelectual. Os primeiros heróis, as primeiras cismas, os primeiros sonhos, os movimentos de solidariedade, amor, ódio, compaixão, vêm com as histórias fabulosas ouvidas na infância. A mãe-preta foi a Sherazade humilde das dez mil noites, sem prêmios e sem consagrações. O quanto lhe ouvimos contar, segue, lentamente ao nosso lado, nas horas tranquilas e raras de alegria serena. (CASCUDO, 2002, p. 16).

O pensamento intelectual letrado do qual Cascudo trata, tem sua origem naquela concepção de folclore. Esta memória popular traduzida nos contos da literatura oral, mais tarde, tornou-se oposição de uma arte erudita, representante da classe burguesa já estabelecida. Quanto mais a sociedade seguia o caminho do progresso, mais se distanciava das manifestações populares, das artes nas ruas e da literatura oral. Tal como preconiza Benjamin (1994)

A arte como conceito, passou a ser propriedade privada. Daí compreende-se a relação entre o público e o privado ser representada nos teatros como um certo *voyeurismo*, com o estabelecimento de uma parede imaginária entre o público e os atores das cenas. Eis a distância do “olho no olho” citada por Daniele quando diz: *“E isso mudou a minha consciência no teatro também. Hoje é difícil pra mim pensar em uma quarta parede que me separa daquele que me assiste.”* (Entrevista Daniele Ramalho)

Nesta perspectiva romântica, o romântico pode ser definido como estilo de época representativo da nova classe: a burguesa. Tal estilo estabeleceu uma relação dicotômica entre vida cultural e vida privada. Distanciada da experiência, a arte passou a ser representada como algo subjetivo, uma relação com a expressão artística mais condicionada à originalidade e às expressões subjetivas do que ao compartilhamento, ou a um fazer comunitário. Daí o termo cultura ganhou novos sentidos, deixando de ser associado ao cultivo da terra, gerado no interior das práticas sociais e da vida material.

A narradora também aborda esta questão do distanciamento da cultura como expressão quando narra uma experiência de trabalho em um projeto que tinha como objetivo trazer a cultura para o cotidiano:

E tem um trabalho que fizemos com as noções de cultura e cultura popular, “né”? Trabalhamos muito refletindo sobre: o que é cultura? O que é arte? E sempre a

visão das pessoas do interior foi assim: “a arte? A cultura é uma coisa que está lá, que está na televisão, na instituição, que não está em mim.” Então trabalhamos muito com o Vick Muniz, e acho que, agora, por causa da novela, eles devem estar lembrando. Perguntávamos: Chocolate pode ser arte? Trabalhamos com imagens de uma exposição do museu do folclore que mostrava essas casas, que são casas populares, que passam retrato da família. É uma “Casa Cor” popular (risos). E as pessoas viam e falavam: “– Nossa, um quarto igual ao meu com um ursinho de pelúcia. Ahah! Sou eu, “né”?” E o nome do trabalho, do projeto era: “ A Cultura sou eu!”.(Entrevista Daniele Ramalho)

Esta relação entre cultura e experiência remonta à ideia da cultura não significar algo distante, ou mercadológico, nem ainda como aquisição de saberes. Ao contrário, a ideia de cultura trazida pela narradora se aproxima das ideias apresentadas por Larrosa (2002) quando compreendemos o saber relacionado à experiência e o conhecimento à prática, e de Freire quando reconhece a cultura como expressão de um povo ou comunidade:

Cultura, no seu sentido antropológico, é tudo o que o homem cria e recria. Todos os povos têm sua cultura, porque trabalham, porque transformam o mundo e, ao transformá-lo, se transformam (...) Cultura são instrumentos que o povo usa para produzir. Cultura é a forma como o povo entende e expressa o seu mundo e como o povo se compreende nas suas relações com o seu mundo. (FREIRE, 1989, p. 75-6)

Retomando a discussão da narradora sobre sua formação, “e o olho no olho do público, é junto é compartilhado”, reencontramos a arte como representativa dos sujeitos, como um saber produzido pelo povo e conservado pelos mestres.

A narrativa de Daniele também nos possibilita retomar Boaventura Santos (2006, p. 76) e sua denúncia sobre a “colonização do prazer” em curso nos dias atuais. A colonização promovida pela industrialização do lazer e dos tempos “livres” surge como produto das indústrias culturais, concernentes à uma ideologia e prática do consumismo. Ao reconhecer a contação de histórias como prática artística: como “o olho no olho” e o jogo, a narradora nos permite pensar na perspectiva, de “homo ludens”, ou seja, o reconhecimento do lúdico como uma característica do humano. O jogo como parte da vida. Para além de um “homo sapiens”, racional e de um “homo faber”, que fabrica ferramentas, há um homo ludens que brinca e assim amplia as dimensões do humano, como Morin nos apontou.

Esta relação da cultura como expressão artística ligada à vida amplia-se em direção ao conceito de tradição, que ao longo da história tem se modificado. O conceito de tradição já traz em si o sentido de algo não mais parte do momento presente, cabendo às manifestações de tradição serem lembradas a fim de não se perderem, significam, portanto, passado.

Na década de 70, ao conceito de tradição, para além do significado de passado, acrescenta-se à ideia de permanência. Tal como aponta Frade (2004, apud ALMEIDA, 1976, p. 9), o tradicional “*é o que se transmite porque é vivo e assim se conserva, pelo constante processo de criação dentro da própria cultura.*” Esta ideia de valorização do tradicional como algo vivo, está relacionada a dois aspectos importantes. O primeiro trata do diálogo com o passado como forma de resistência às formas de dominação e aculturação. O segundo diz respeito a transformação feita pelo povo: os chamados “substratos de cultura”. Portanto, os estudos de folclore ou das tradições populares antes consistiam na descrição dos mesmos, a fim de não deixar se perder uma dada sabedoria popular, como podemos encontrar nas obras de Câmara Cascudo. O autor posteriormente refere-se ao folclore como:

Nenhuma ciência como o Folclore possui maior espaço de pesquisa e de aproximação humana. Ciência da psicologia coletiva, cultura do geral no Homem, da tradição e do milênio na Atualidade, do heroico no quotidiano, é uma verdadeira História Normal do Povo. (CASCUDO, 2002, p. 15.)

As modificações sobre o tradicional, relacionado apenas ao passado, ocorreram a partir de Mário de Andrade, quando o conceito passou a trazer em si a necessidade de descrição no tempo, dadas as transformações de tais manifestações. A partir de então, ocorridas outras compreensões, hoje podemos perceber o conceito de tradição como “articulação entre a forma e a cognição” (FRADE, 2004, p. 53).

Lima, em sua pesquisa sobre as histórias de tradição popular reitera a condição de este fazer arte como manifestação pública. Sobre as histórias narradas na região do Cariri reitera: “*A ‘História de Trancoso’ é lazer é arte, mas antes de tudo é um fazer dentro da própria vida. Dá-se a e circula um objeto sem preço, um bem comum, valor de estimação*” (LIMA, 2005, p.60) O autor percebe a relação com o jogo, presente nas danças e na própria ação de narrar histórias como manifestação popular:

Ainda testemunhava-se o exercício de contar histórias como ligado a uma faixa maior de entretenimento, onde o coco, cantado e dançado, poderia cobrir esta mesma função de estar presente na realização de uma tarefa. Um ‘aproveitamento útil’ era emprestado ao coco – em troca das debulhas: era comum brincar-lo para aterrar, sob tropéis, o piso de casas de taipa com assoalho de barro, recém construídas, na continuidade festiva de algum mutirão. Evidentemente do mesmo modo como as oportunidades em que se contam histórias transcendem as debulhas, a brincadeira de coco transcenderia essa outra forma de utilização prática.” (LIMA, 2005, p. 26)

Foi sob essa perspectiva que a valorização da cultura tradicional e popular fez-se atualizada nos espaços acadêmicos e nas escolas na década de 80, como expressão e valorização de um saber popular e das manifestações públicas de arte, cada vez mais escassas pelo Brasil a fora. Daniele lembrou, em outro momento, uma experiência vivida na escola, quando a professora de música trouxe o contato com o maracatu, sobre o qual, mais tarde, a narradora aprofundou os estudos.

Outra questão destacada na entrevista com Daniele foi o encontro com a contação de histórias. À pergunta se estas haviam chegado por meio de seus pais, ela responde:

Na família do meu pai, por influência portuguesa, eu participei de procissões do Divino. Então, isso tudo depois, alimentou de eu querer trabalhar com a cultura tradicional. A família da minha mãe tem descendência indígena. Então, eu passei a contar histórias indígenas. Eu acho que tudo está um pouco interligado. Apesar de eu não ter começado por causa dos meus ancestrais, por ter ouvido histórias deles. Eu fiz o caminho inverso, eu contei pra contar pros meus filhos. (Entrevista Daniele Ramalho e Gregório Filho)

A narradora reitera a posição destacada no início da pesquisa, de que os novos contadores de histórias buscam os estudos das tradições, principalmente nas grandes cidades, para ressignificá-las. Em seguida, conta sobre a experiência com a cultura popular trazida pela escola:

GREGÓRIO - Você lembra de alguma professora na sua trajetória escolar que contava histórias?

DANIELE - Hummm não... A (sorri) professora escolar que marcou mais o meu trabalho, o que foi muito interessante, pois eu reencontrei essa professora há pouco tempo, numa escola onde eu fui contar. No final eu acabei contando essa história pra ela. Ela descobriu que eu participei de vários grupos populares, de várias festas populares pra pesquisar o trabalho. Quer dizer, quando eu conto história popular, eu não tenho essa música em meu baú de memórias. Enfim, eu pesquiso muito, eu converso muito com mestres, com muitas pessoas. Eu, por muito tempo, fui do "Rio Maracatu". Me apresentei em shows de Lia de Itamaracá, Estrela Brilhante, Estrela de Ouro, "não sei o quê". E eu me lembrei que o Maracatu foi da escola. Tinha uma professora, na escola. Eu estudei no Franco Brasileiro a vida toda, um colégio tradicional e tal. Tinha uma professora apaixonada por cultura popular e tal, que fez um Maracatu naquela escola. Ela envolvia a escola inteira. (Entrevista Daniele Ramalho e Gregório Filho)

A ideia da formação neste caso relaciona-se ao universo escolar como espaço de contato com as tradições populares, reforçando, deste modo, a posição dessas manifestações que, em um dado momento, deixam de fazer parte do cotidiano público das cidades grandes, mas são trazidas e ressignificadas no ambiente escolar.

Se a memória é retomada através do encontro com os mestres e por meio de pesquisas sobre tais tradições e manifestações populares, faz-se necessário questionar um posicionamento encontrado pela abordagem de Canclini (2006) a respeito das condições de hibridização da cultura. O autor propõe uma reflexão sobre as manifestações da tradição popular, sobretudo quando surgidas no espaço escolar. Quando apresentadas pelas camadas dominantes da sociedade, as expressões populares deixam de ser realidade e passam a ser uma teatralização do patrimônio cultural. Neste sentido, ele afirma que são três correntes as ligadas a esta expressão do popular e do tradicional: o folclore, a indústria cultural e o populismo político.

O folclore, na perspectiva de Canclini, não se insere na indústria cultural, tão pouco em um populismo político. O folclore se mantém como um discurso comum que colabora para a retomada das narrações de histórias tradicionais da cultura oral, compreendendo-as como uma forma de resistência e valorização de saberes, para além do diálogo com o passado.

Girardello (2006) traz uma questão relevante a respeito da fala da narradora e a questão destes valores culturais:

A história contada tem uma clara dimensão de jogo. (...) A essência da brincadeira opõem-se à lógica produtivista, mesmo nas situações, em nossa sociedade, em que parece ter sido por ela incorporada em pacotes de lazer tão previsíveis como bandejas de fast-food. O mesmo se dá narração de histórias. (GIRARDELLO, 2004, p. 5)

A relação com a cultura, ou melhor, com as culturas, faz-se presente no discurso de Daniele também quando apresenta sua outra “escola” de formação: o encontro com a comunidade indígena, a partir de sua inserção no projeto “Ritos de Passagem”, do Instituto das Tradições Indígenas. Neste projeto ela conviveu, produziu e recepcionou os índios que estiveram no Rio de Janeiro e em São Paulo, permitindo um contato com as histórias de vida e culturas das etnias dos Kaxinawá, Bororo, Nambikwara e Mehinaku, entre outros.

Então esse segundo momento me transformou muito também, trouxe pro meu trabalho é... outra visão; o encontro com os indígenas. Muito dessa visão de mundo que eles têm mexeu muito comigo e... eu acho que instintivamente, eu comecei a buscar...referências de diferentes tradições culturais. Me interessa muito o trabalho do Eugênio Barba da Antropologia teatral, e eu estou tomando consciência de que, na contação de histórias, eu tenho seguido um pouco por esse caminho. Ah, a história é popular?

(...)então eu vou querer usar o tambor, vou querer, sei lá... um passo de dança? O que eu posso usar desse universo aí, onde eu bebi? Na história indígena vou usar o canto, a sonoridade. é...uma palavra, um maracá, enfim. Na história africana vou

usar o balafon, fazer os jogos de palavras que eles fazem. Então, de alguma maneira eu quis entrar e conhecer essas culturas um pouquinho pra poder contar. (Entrevista Daniele Ramalho)

Também destaca-se na formação da narradora, o olhar antropológico, propiciado pelo Teatro de Eugênio Barba³⁵. Nas pesquisas do Odin Teatret, o encenador recupera um olhar para as tradições, pesquisando as danças e representações folclóricas de seu país assim como de outros. Compreendo a época da abertura dos mercados, num dado início da globalização, como uma espécie de redescoberta das culturas, tal como havia ocorrido na época descobrimentos das Américas³⁶, percebemos a entrada das manifestações populares em pesquisas artísticas e nos meios acadêmicos. O movimento de pesquisa que Barba, trouxera para a narradora, assim como para alguns atores desta linha de atuação, um olhar voltado para as descobertas de linguagens que não apenas aquelas dadas pelo teatro ocidental. Um olhar que aproximava cultura popular e saberes não institucionalizados, levando para as universidades esta visão como ponto de partida para encontros e pesquisas.

O diretor especifica o trabalho do teatro antropológico, porém, o diferencia dos estudos de antropologia cultural, afirmando como afinidade única entre ambos a de “questionar o óbvio”, onde: “por meio de uma confrontação com o que parece ser estrangeiro, educa-se o modo de ver” (BARBA, 1995, p. 1). Definindo o teatro antropológico Barba aponta:

Antropologia teatral é o estudo do comportamento do ser humano quando ele usa sua presença física e mental numa situação organizada de representação e de acordo com os princípios que são diferentes dos usados na vida cotidiana. (1995, p.1)

Os estudos que chegaram ao Brasil, inclusive na prática de alguns atores brasileiros, estudantes, que fizeram residência no ISTA³⁷, traziam uma relação com os gestos inspirados pelas tradições populares das danças típicas de diversos países. Tais danças e gestos eram vistos com minúcias em um trabalho intenso, que tinham no vigor físico, o seu maior foco. Como exemplo, no Brasil, temos Antônio

³⁵ Eugênio Barba, italiano, estabeleceu os estudos e pesquisas em teatro com a companhia Odin Teatret na Dinamarca, fundador da International School of Theatre Anthropology.

³⁶Esta ideia faz parte de minhas anotações da época em que trabalhava em teatro, e traduz a minha percepção de uma palestra de Gertz Bornheim sobre a globalização nos encontros de festividades do Teatro do Pequeno Gesto, em 2001.

³⁷Internacional School of Theatre Anthropology

Nóbrega³⁸, um artista recifense, participante do movimento Armorial³⁹ que trouxe para a cena teatral as danças típicas do nordeste brasileiro. Este artista e pesquisador apresentou, na década de 90, no Rio de Janeiro os resultados de sua pesquisa sob a forma de espetáculos e com a criação de um brincante: o palhaço Tonheta.

As referências, acima citadas, corroboram para circunscrever a experiência de Daniele em um movimento articulado entre pensamentos e expressões, entre sujeitos e histórias que perpassavam os espaços de conhecimento. Daniele reitera a sua relação com a cultura popular dizendo:

Acho que após viver todas essas experiências, tudo que fiz em teatro, de alguma maneira dialoga com a cultura popular ou com a contação, enfim... Tenho feito personagens que tem a ver com esse universo que eu estou trabalhando, como a Donzela Guerreira que é... Tanto na Diadorim, quando eu fiz as leituras do Rosa (Guimarães Rosa), quanto na própria Donzela, quando eu fiz a peça em homenagem a Ariano Suassuna. Tive sorte de serem personagens que dialogavam com a cultura popular. Essa era a minha maneira de... Isso me permitia quebrar essa quarta parede. Mas, ali, eu acho que a minha visão mudou: “Por que eu tenho que ficar distante? Por que eu não posso...? Por que o público não pode me ver e vice versa?”. (Entrevista Daniele Ramalho)

Na fala de Daniele é possível perceber, como característica de sua formação, um aprofundamento no estudo da cultura popular percebido em suas experiências com teatro: *“dialogavam ou com a cultura popular ou com a contação”*. Como ela mesma disse: *“Quer dizer, quando eu conto história popular e não tenho essa música em meu baú de memórias, eu pesquiso muito, eu converso muito com mestres, com muitas pessoas até encontrá-la.”* Além de contar histórias populares, a narradora aborda em seu repertório contos autorais como Clarice Lispector e Guimarães Rosa:

Eu acho que, de algum modo, o repertório, pra mim, ele acabou tendo três vertentes: um que é das histórias tradicionais, outro com obras dos escritores, “né”? Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Manoel de Barros, Mário Quintana e um trabalho mais recente com as histórias de vida. (Entrevista Daniele Ramalho)

Em sua entrevista estão presentes as questões destacadas em dois de seus espetáculos - que estão diretamente relacionados com as chamadas “escolas de formação” - sendo eles: de histórias indígenas “Contos Indígenas” e o de histórias

³⁸Informações do site do ator: www.antonionobrega.com.br Desde 1992 dirige o Instituto brincante em São Paulo, junto com Rosane Almeida,

³⁹Movimento de reelaboração da música popular nordestina, compondo a partir da cultura do local, coordenado por Ariano Suassuna.

africanas “Não existe a pequena Briga”⁴⁰. Os dois espetáculos foram elaborados por Daniele a partir de pesquisas acerca da cultura indígena e à matriz africana. Quando a elaboração do repertório - das escolhas de quais histórias narrar ou de como narrá-las afirma: “*fazer os jogos de palavras que eles fazem,*” (...) “*de alguma forma entrar um pouco nestas culturas para poder contar*” (Entrevista Daniele Ramalho).

Por este motivo, as obras de outro encenador teatral Peter Brook são relevantes neste estudo. Não por acaso, o encenador trouxe para o centro da cena atores de diferentes tradições teatrais como o ator Yoshi Oida, do Teatro Nô japonês; e o ator Sotigui Kouyaté, pertencente a dinastia Griots - contadores de histórias tradicionais da cultura oral africana da região de Mali, Burkina Faso. Em ambos tem-se a narrativa e a cultura popular como ponto central. Daniele narra a sua experiência na oficina de Sotigui realizada no Rio de Janeiro na UNIRIO, destacando a importância do conhecimento de determinada cultura ou dos saberes para se contar uma história da tradição do lugar. Sobre este mergulho necessário nas culturas afirma:

Nos três primeiros dias ... ou quatro... todos os dias ele exibiu um vídeo. Nos primeiros dias, ele passou o dia todo vídeos da África. Nas outras (oficinas) também sempre foi assim, no início ele exibiu muito, muito, muito da cultura africana. Danças, de Burkina Faso. Os Griots caçadores e tal. E as pessoas ficavam muito ansiosas. Ficavam: “Mas Sotigui e o teatro? E o contador de histórias?”. Ele falava: “Não, isso vem depois, primeiro você vai saber quem eu sou e de onde eu vim.” (Entrevista Daniele Ramalho)

Esta prática de estudos culturais também se encontra presente nas ideias provenientes das experiências desenvolvidas por Peter Brook. As reflexões de um dos atores que trabalhava com o diretor foram bastante significativas para os artistas que atuavam em teatro de grupo nas décadas de 80 e 90 com esta perspectiva de pesquisa, isto é, afastando-se dos aspectos mercadológicos da profissão de ator. Segundo Oida, o teatro Nô japonês dialoga com as narrativas cênicas, pois, como condição primeira para a criação da cena no teatro Nô ou Kabuki, está a contação de histórias. Em uma das formas de apresentação para reforçar a ação dramática relata:

O contador de histórias senta-se em um dos lados do palco e narra os acontecimentos com extraordinária técnica vocal e arrebatamento da emoção. (...) Nessas formas de teatro japonês, “interpretação” não existe como uma aptidão separada; toda atuação pode ainda ser chamada de “dança”, “canto” ou “récita”, nesta o ator é o contar uma história, que vem narrada com o corpo em complemento

⁴⁰Informações retiradas do site: <www.danieleramalho.com.br>

da voz e tem na tradição gestos e danças que se fazem significativas dentro daquela cultura. (OIDA, 2001, p.15)

Percebemos a força da narrativa sendo destacada dentro da produção teatral da década de 80, porém esta se mescla com a cultura local, tal como nos especifica Lona Marshall sobre esta dança narrativa:

No teatro clássico japonês, a interpretação é construída totalmente de fora. O ator aprende os movimentos da peça como se fosse a coreografia de uma dança. Cada passo, movimento de cabeça e gestos emocionais estão fixados pela tradição. (OIDA, 2001, p. 99)

Uma das grandes contribuições do artista japonês foi exatamente o seu relato de experiência. Em dois livros publicados no Brasil, “Um ator invisível” (OIDA,1999) e “O ator errante” (OIDA, 2001) estão presentes questões inerentes à prática de atuação. Dentre elas a que mais sobressai para este estudo é a temática do livro o “O ator invisível”. Quando relata como condição básica para uma narração a valorização da imaginação do público. O ator descreve uma cena em que precisava apontar para a lua, o quanto era mais importante do que a forma do gesto correta, o público “ver a lua” e não a atuação do ator.

Posso ensinar-lhe como fazer o movimento da ponta do dedo que mostra a lua no céu. Mas da ponta do seu dedo até a lua, a responsabilidade é inteiramente sua. (OIDA, 2001, p.174)

Para Oida é necessário construir imagens, a partir das palavras e, assim, provocar a imaginação do público. Também era esta a base do teatro realizado por Brook, quando utilizava do mínimo de elementos cênicos a fim de atingir o máximo da participação imaginativa dos espectadores. A narrativa de Daniele, quando traz sua experiência com o ator e griot Sotigui, remete a estas práticas teatrais que na década de 90 trouxeram para a cena a voz do narrador. A ideia contida no discurso de Oida do gesto preciso, repleto de significados, para que se torne possível fazer acontecer uma lua real na mente do espectador, dialoga com a fala da narradora quando prenuncia o valor da palavra ao comparar as suas experiências com as sessões de contação de histórias realizadas na França:

É muito lindo você ver a narração só na palavra mesmo, só naquela história boa. Eu aqui sem nada, só na sala, só na sala e a palavra segurando o público...ahhhh.. Incrível! (Entrevista Daniele Ramalho)

O que ela chama de “história boa”, representa esta centralização na palavra, quando nenhum artifício mais é necessário, apenas o narrador e história. O “olho no

olho” destacado por ela e os elementos da cultura da tradição oral fazem parte dos conhecimentos empíricos narrados pela entrevistada. Foi também através do teatro de Peter Brook que encontramos a arte do Griot Sotigui Kouyaté. Pela abrangência e alcance dos espetáculos produzidos por esta companhia teatral, o griot esteve no Rio de Janeiro ministrando três oficinas:

E aí a grande revolução: foi quando chegou o Sotigui (Kouyaté). Tudo isso para chegar nele. (risos) Que, acho, foram as minhas três grandes escolas, quer dizer: o trabalho com a cultura popular, o trabalho com a cultura indígena e agora, e... por último, o Sotigui. Eu fiz as três últimas oficinas que ele deu no Rio. E, ele era um ator de uma companhia muito importante. Uma das principais companhias de teatro do mundo. E um *griot*, um sábio: detentor de conhecimento, que tem um papel político, social, espiritual importante. Mas a oficina dele, mais uma vez, veio reforçar a importância do encontro com o outro, da escuta.

Daniele destaca o “encontro” como o maior dos aprendizados com o contador de histórias. Neste sentido, é importante refletir sobre esta condição do narrador a partir das aproximações e trocas culturais no que tange à qualidade do trabalho. O Griot Sotigui, como apontado por Daniele, torna-se modelo não apenas para ela, mas para outros atores, por trazer uma dada responsabilidade social, que se confronta com a representação de ator encontrada nesta conhecida “sociedade do espetáculo” (DEBORD, 1997) onde atores e personalidades da mídia tornam-se sinônimos. Em outro momento, reflete acerca da importância do narrador no contexto social:

Detentor de conhecimento, que tem um papel político, social, espiritual, importante. Mas a oficina dele, mais uma vez, veio reforçar esta questão do encontro, do outro, da escuta. (Entrevista Daniele Ramalho)

Para compreender melhor o significado da importância desse narrador para Daniele foi necessário a apreciação do estudo de Isaac Bernat⁴¹ (2008). Em sua tese de doutorado, o pesquisador estudou a trajetória e os conhecimentos da tradição dos Griots a partir dos encontros com Sotigui Kouyaté e destaca a função e significação de um Griot naquela cultura. Presentes no noroeste da África, da tradição oral dos grupos étnicos Bambaras e Fulas na região do Mali, de onde originam os griôs, a palavra – Griot - cumpre um significado como algo que circula no organismo vivo. Eles são contadores de histórias, agentes da cultura e podem assumir a função de mediadores sociais. Nas tradições orais, em que a palavra tem

⁴¹Bernat é ator, professor da UNIRIO em artes cênicas, e também participou destas oficinas, de onde acabou formulando a proposta de pesquisa para seu doutoramento.

poder e significados divinos, os Griots assumem um compromisso com a verdade e com os ancestrais.

O pesquisador resume:

um griot não é só ator, cantor, bailarino e músico: mas a principal fonte de armazenamento e transmissão de contos iniciáticos, anedotas provérbios através dos quais o africano, de qualquer idade, aprende sobre si mesmo, sobre os outros e sobre o mundo. (BERNAT, 2008, p 16)

A respeito dos provérbios citados por Bernat encontro em Ong (1998) uma melhor compreensão deste valor:

provérbios e enigmas não são usados para armazenar conhecimento, mas para envolver as pessoas em, um combate verbal e intelectual: dizer um provérbio ou um enigma desafia os ouvintes a superá-lo com um outro mais adequado ou oposto. (ONG,1998, p.55)

Cumprе ressaltar, que os Griots estão inseridos em uma sociedade de tradição oral, onde cumprem uma função importante naquele contexto. Seus conhecimentos são passados por uma dinastia. Ong (1998) estuda as diferenças entre as culturas de tradição oral e as de tradição fundamentadas pela escrita. Essas destaca-se que: o conhecimento é sempre referenciado à experiência nas culturas orais. Nas culturas escritas existe a separação entre o passado e o presente. Nas culturas orais o passado é usado para explicar o presente. Enquanto nas culturas escritas o passado conserva-se distante do presente; na cultura oral, o passado se aproxima do presente.

Sobre este aspecto Daniele traz a história de vida de outro narrador: Boniface O' Fogo⁴², com quem ela trabalhou e se apresentou no "Simpósio Internacional de contadores de histórias" do ano de 2010. A observação de Daniele atenta para a ação do narrador como um ponto em comum entre as narrativas e a experiência, que pode ser relacionado com o que Ong diz sobre o presente nas culturas orais:

Quando trabalhamos com contadores que tem outras experiências, que dizer, o Boniface, que é africano, que toda vez que conta vai dizer: "– O meu pai...". "– Esse aqui é o tambor que era do meu pai...". "– O meu pai me disse..." ou "– Lá da onde eu vim...". É... Como é que *linka* o tempo todo o que ele está contando com a história de vida, "né"? (Entrevista Daniele Ramalho)

⁴²O narrador nascido em uma cidade de Camarões, é contadore de histórias e vive atualmente em Madri. Mais informações: <http://www.boniofogo.com/>

A percepção da importância das histórias como parte do processamento do mundo, servindo de caminho, de encontro nos permite compreender as narrativas como um local onde se encontram as normas sociais, a formação de estruturas psíquicas, a elaboração do emocional e da memória para os povos de tradição oral. Neste sentido as histórias podem ser compreendidas também como “racionalidade estético-expressiva” (SANTOS, 2006) que se contrapõem às ideias científicas relacionadas à cultura estrita:

Entendida nestes termos, a racionalidade estético-expressiva une o que a racionalidade científica separa (causa e intenção) e legitima a qualidade e a importância (em vez da verdade) através de uma forma de conhecimento que a ciência moderna desprezou e tentou fazer esquecer, o conhecimento retórico (SANTOS, 2006, p. 78)

Como arte, as histórias possibilitam contribuir para outro tipo de conhecimento. Que se faz mais associado à compreensão trazida pela narradora a partir do título do encontro entre narradores dessa cultura:

É. Em Burkina Faso eles falam, quando eles vão assistir: “– Vou clarear minha visão”. (...)

É lindo. O nome do festival lá é “Yeleen”. Eles não falam: “– Eu vou assistir uma apresentação, vou ao teatro, vou a uma contação de histórias, [eles dizem] eu vou clarear a minha visão”.(Entrevista Benita e Daniele Ramalho)

Daniele nos conta sobre a sua experiência na África, retiro de sua narração apenas um trecho que possibilita envolver-nos um pouco nesta cultura de tradição oral e sua participação no festival de contos:

DANIELE - Se chama *Yeleen* que é iluminação. E,... Ele (o festival) passa por cinco cidades, é itinerante. Na verdade a Maison de La Parole⁴³, que é a casa onde o Sotigui morou, criou os filhos...

SIMONE - Lá é língua francesa?

DANIELE - Fala, na verdade lá se fala *Diulá*, tem 64 dialetos.

(...) O principal é *Diulá* e o francês, como é colônia da França eles falam francês. E,... O festival é incrível! Então, tem a Maison de La Parole, o festival originalmente era lá. (...) Mas esse ano, ele passou por cinco cidades. Então, começamos por *Ouagadougou*, que é a capital de *Burkina Faso*. Aí viajamos.(...) E, teve um dia que fomos a *Koumi*, que é uma aldeia do século XI, com casas de barro, sem luz, não sei o quê. Incrível também! E,... É muito interessante, contamos dentro do rio também. Foi incrível, incrível, incrível!(Entrevista Daniele ramalho)

⁴³Casa da Palavra – cuja missão é proteger, coletar e promover as artes das histórias e tradições orais do Burkina Faso, na África e no resto do mundo.

Disponível em: <<http://maisondelaparole.org/joomla/index.php>>.

Pergunto mais sobre o público que participa do festival e Daniele diz que são todos moradores do local, sobre os narradores ela explica:

É. E os contadores... Aí, tem os contadores de histórias africanos(...). Acho que tínhamos representantes de todos os países da África, porque a Maison de La Parole tem uma associação agora, que representa os contadores africanos, a *Africfogo*.

- Os participantes eram: os contadores africanos, os contadores franceses convidados, eu do Brasil e uma série de pessoas que vão para fazer os ateliês. E até três brasileiras que estavam fazendo ateliês.*(Entrevista Daniele Ramalho)

A experiência narrada acima reafirma a importância das narrativas. As diferenças entre a tradição escrita e a tradição oral trazem para o centro das relações a narrativa como forma de conhecimento. Por isso, cabe a compreensão destacada por Darnton (1986) do valor das narrativas da literatura oral como história que, por se fazerem ligadas a um imaginário popular ou à memória coletiva, pois eram contadas em ambientes públicos. Neste histórico da literatura oral, no tempo do início das grandes descobertas, que colocavam o homem no centro do mundo, houve um processo de dessacralização das narrativas antes míticas. Desta forma, a perda do caráter religioso é caracterizada pelo autor como equivalente à perda dos elementos mágicos que foram submetidos por uma igreja doutrinária. Pode-se perceber, portanto, como esta relação da perda dos caracteres religiosos e mágicos das histórias de tradição oral corresponde à perda da experiência narrativa fundadas pelas novas condições de trabalho e relações de mercado da qual trata Benjamin (1994).

Certeau fundamenta seus estudos acerca do cotidiano refletindo também sobre a mudança tecnológica, tendo como ponto de mutação o uso da linguagem. Neste percurso a sociedade era, antes, regulada por um discurso mítico, que fora substituído no mundo moderno pela prática da escrita. A esta prática escrita instituída Certeau intitula a “máquina autorreguladora”. Portanto, é possível pensar que hoje, conforme destaca Josgrillberg:

A sociedade moderna perdeu a palavra como “princípio organizacional universal” e nela já não temos mais a escrita cumprindo o seu objetivo de “falar em nome do real”, já não há mais na escrita, chamada por Certeau de “máquina-escriturística” o seu princípio organizador. (JOSGRILLBERG, 2005 p. 52)

A perda da palavra como organizadora está ligada tanto à condição da modernidade, quanto à relação com as práticas emancipatórias ou libertadoras que

fizeram parte, como afirma Patrini ⁴⁴ (2005), da histórica retomada da contação de histórias enquanto pratica.

A hipervalorização da escrita, a perda do princípio organizador pela palavra e o enfraquecimento da significação do real pela escrita são apontados por Certeau como desafios da sociedade. Se o desafio é o de organizar as referências no campo desta indeterminação moderna, é também essa indeterminação que possibilita o retorno à narração ou ao uso das narrativas como recurso fecundo. É neste campo de indefinições que as possibilidades de uso das táticas tornam-se férteis. Sobre este assunto Daniele apresenta a sua experiência em um projeto chamado: “Relicários: a arte de compartilhar histórias” em que ela trabalha com histórias de vida:

DANIELE - O projeto se chama “Relicário da Arte de Compartilhar Histórias”. Fizemos uma oficina para formar contadores de histórias, com pessoas de várias profissões, que queriam trabalhar com voluntariado. Foi um programa “SESC Voluntário”. Pensando nesta questão do voluntariado como uma via de mão dupla, fiz um formato onde as pessoas iam trocar histórias. Então, cada pessoa construiu uma sessão de histórias com seu objeto relíquia. Então, se abria esse relicário, que poderia ser essa uma caixinha, sacola: “– Oi, eu sou a Simone, essa foto aqui é da minha mãe... Eu nasci em não sei aonde... Ah! tem uma coisa que me marcou muito...”. Pegava o objeto e ia contando. E foi muito interessante, porque na própria turma você via quem não gostava do outro e depois de conhecer a sua história mudava a relação. Incrível!

SIMONE - Porque a história transforma, não é?

DANIELE - É, tem ponte. Primeiro porque criaram-se pontes, não é? Alguma coisa que você falou que me toca, ou algo assim...

Certeau (1994) levanta questões representativas para a compreensão do que a narradora chama de pontes. Para o autor, o estudo das praticas cotidianas organizadoras de uma cultura, como as histórias de vida, permite compreender a cultura não como informação, mas sim “*se constituindo em operações que são realizadas em função de objetivos e relações sociais. Esta cultura ordinária, proposta por Certeau, (...) é complexa e diferenciada em relação à cultura de massas que simplifica os modelos de operações a fim de uma propagação*” (JOSGRILLBERG, 2005 p.90).

Na narrativa de Daniele há o encontro das três práticas, destacadas pela própria narradora como três pontos fundamentais para a sua formação, refletidos em sua atuação profissional, todas tendo como confluência a relação do homem com as

⁴⁴Patrini pesquisou a atividades de contadores de histórias, e percebeu um movimento de retomada desta prática a partir da década de 70, intitulado o movimento como retomada da palavra, assunto que trataremos de forma mais detalhada adiante.

culturas. Os três pontos de formação - os mestres da cultura popular, os indígenas, e o africano Sotigui - também são representados pelas experiências destacadas pela narradora no momento das entrevistas. Neste entrelaçamento formulo sentidos que trazem à tona cada uma das perspectivas salientadas como formadoras pela narradora.

A viagem à Burkina para o festival de “Yallen” em resposta à experiência trazida por Sotigui em suas oficinas. No trabalho “Cultura Sou Eu” relaciona às aprendizagens com os mestres da cultura popular. E ainda o projeto “Relicários” correspondente ao aprendizado trazido pela convivência com os índios do “Rito de Passagem”.

Assim, a meu ver, Daniele nos ajudou a pensar sobre um processo de formação entretido nos fios das experiências “que nos tocam”, “que nos atravessam”, tal como afirma Larrosa (2002).

As histórias de vida compartilhadas por Daniele na entrevista, ajudaram-me a perceber as aproximações, bem como os distanciamentos entre contação de histórias e teatro. Daniele destaca como condição da contação de histórias o “olho no olho”. Ela acrescenta: *“Foi pelo encantamento que as histórias foram gerando em mim que me fizeram assumir a contação de histórias como linguagem.”*

A narradora nos ajuda a compreender um pouco mais sua metodologia:

Como eu contava a minha história, eu te revelava o que eu tinha de mais precioso, era inevitável que você me abrisse o que você tinha de mais precioso. (...) Então, acho que as histórias podem ajudar a gente a revelar outras camadas. Para gente perceber o quanto a gente é preconceituoso. Você olha mais um pouco, você vai se reconhecendo, “né”? O Sotigui falava isso, que quando você olha o outro, você normalmente não percebe, mas, quando você olha um pouco mais, você vai se reconhecer de algum modo, você acha alguma coisa em comum. (Entrevista Daniele Ramalho)

A identificação entre narrador e história narrada que tem raízes, mesmo não percebidas à primeira vista, na história de cada um/a “eu acho que as histórias podem ajudar a gente a revelar outras camadas”, remete-me ao conceito de experiência, como algo que “nos atravessa”, como ensina Larrosa (2002). Nessa perspectiva, a contação de histórias permite encontrar um sujeito que é afetado, “o *sujeito da experiência é um sujeito “ex-posto”* (idem, p.22). Esta exposição se liga à ideia da empatia, da capacidade de se colocar no lugar do outro, como declara Daniele, *“que quando você olha o outro, você não percebe isso, mas, quando você olha um pouco mais, você vai se reconhecer de algum modo, você acha alguma coisa em comum”*.

4.1.2 Benita Prieto

Fazer com o outro o que uma história já fez com você!
(Celso Sisto)

Benita chegou para a entrevista no momento em que concluíamos com Daniele Ramalho. Iniciamos, então, uma segunda parte que teve a participação das duas contadoras de histórias. Ouvindo a gravação fica ainda mais clara a expressão desta narradora, filha de espanhóis, de voz forte e gestos largos.

A entrevista configurou-se mais ainda pelo bom humor, confirmados por risos e brincadeiras. Benita intitulou-se como “pré-histórica” da contação de histórias. Brincadeiras à parte, o título se fundamenta por sua iniciação estar ligada ao movimento que trouxe visibilidade para as narrações de histórias no Rio de Janeiro.

Pré-histórica, já me falam jurássica. Eu comecei a contar histórias com cinco anos de idade. (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

Ao rememorar seus primeiros passos como contadora de histórias, a narradora remete-se à infância, quando, ainda criança contava histórias para seus colegas de classe, debaixo da árvore no pátio da escola, lembrança recuperada a partir da memória de outra colega de escola:

BENITA- E as pessoas dizem que neste momento eu já parava e contava histórias, eu não me lembro, entendeu? Bom, enfim..., por que eu estou te falando isso? Porque quando eu estava uma vez numa, numa fila dos Correios, perto de um Natal, “né”? Ia botar umas cartas, e aí chegou a minha vez: a moça parou, virou, falou assim: - É você “né”? ela disse - Eu sou Solange, lembra de mim? A gente estudou junto no ginásio. - Aí eu lembrei, né? Porque ela estava muito diferente. Ela tinha uma cabeloço assim. Aí começamos a conversar e daqui a pouco, ela: O que está fazendo? - Aí falei, contei: Eu sou contadora de histórias. - Ela falou: - Poxa, então você, você não lembra que você contava histórias pra gente?

SIMONE– Na escola.

BENITA - Gente eu não me lembro de nada disso. Cara, eu tenho um ódio de não lembrar disso! Ela falava que era o maior barato. A gente estudava no colégio da Providência, até onde estuda a filha da Daniele, por coincidência, aqui no Rio, “né”? Eu estudei no colégio São Paulo, quando vim pro Rio, no colégio da Providência. E ali tem uma... como é que o nome? Uma amendoeira enorme no meio do pátio. Não sei se você sabe, ela ainda existe até hoje. Então ela disse que a gente se reunia ali e eu contava histórias ali. (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

E complementa:

BENITA – Fui descobrir no meu passado pelos amigos, né? Que têm essa memória. (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

A memória trazida pela narradora me remete à Bachelard (1988)

Fomos muitos na vida ensaiada, na nossa vida primitiva. Somente pela narração dos outros é que conhecemos a nossa unidade. No fio de nossa história contada pelos outros, acabamos, ano após ano, por parecer-nos com nós mesmos. Reunimos todos os nossos seres em torno da unidade do nosso nome. (BACHELARD, 1988, p.93)

Benita parece exemplificar a reflexão de Bachelard: *somente pela narração dos outros é que conhecemos a nossa unidade*:

Sério, papo sério. Eu só descobri isso muito tempo depois, que eu contava histórias desde pequeninha, porque eu não me lembro destes relatos. As pessoas relataram pra mim. Eu, eu comecei... Na verdade, eu comecei fazendo teatro com cinco anos de idade mesmo. É porque tinha perto da minha casa, tinha o seu Chico, é o primeiro carnavalesco que eu me lembro, assim, de escola de samba. (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

A narradora relembra outros detalhes de sua infância:

Na Glória. Na mesma, mesma rua em que eu moro...(...) E aí tinha esse seu Chico. Era assim: eu morava num prédio no sexto andar, e tinha o sexto andar desse outro prédio de esquina que ficava mais ou menos no mesmo nível. E o seu Chico tinha uma sobrinha chamada Marizete, que tinha a mesma, a mesma idade que eu. Então, quando eu voltava da escola, a tia dela gritava, gritava pra minha mãe: – Oh Consuelo, a Nitinha já está aí? Fala pra ela vir pra cá. Aí, eu ficava lá a tarde inteira. O seu Chico deixava a gente usar aquelas roupas todas de escola de samba e fazer teatro pra ele. (...) Então, foi aí que se manifestou a arte dentro de mim. E as pessoas dizem que neste momento eu já parava e contava histórias, eu não me lembro. (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

A narrativa de Benita revela uma compreensão da contação de histórias como prática artística, quando ela diz: *“foi aí que se manifestou a arte dentro de mim.”* A memória de infância da narradora complementa seus trabalhos ao longo dos anos em que ela vem se dedicando à prática da narração de histórias como arte e também às suas ações como produtora cultural. No calendário de eventos anuais da cidade do Rio de Janeiro, consta o “Simpósio Internacional de Contadores de Histórias”, desde 2001. Além desse evento, Benita também produziu o primeiro documentário sobre contadores de histórias no Brasil: “Histórias”⁴⁵.

Tive a oportunidade de participar dos três últimos Simpósios com o Grupo Escuta Só, contando histórias, além de já ter participado de tantos outros como ouvinte. Neste, que compreendo como um grande encontro e celebração da palavra

⁴⁵ Produzido em 2005, com direção de Paulo Siqueira (diretor, autor, atualmente é diretor artístico da Ópera Prima Produções), roteiro de Marcio Allemand (roteirista, jornalista e produtor) e produção executiva de Benita Prieto. O documentário “Histórias” trata de culturas e tradições diversas dos contadores.

e da literatura, trago marcado em memória as histórias e sujeitos. Na maratona de contos, onde ocorrem 24 horas ininterruptas de histórias, para adultos e crianças, percebemos o encantamento produzido pela palavra que lota o teatro do SESC de Copacabana anualmente. Sempre conduzido por um grupo de cicerones que faz a ponte entre os narradores que ali se apresentam, o encontro reúne vozes diversas. Muitas histórias já conhecidas são recontadas e tantos fios puxados de outras leituras que me trouxeram à memória o “Mar de fios de histórias” do livro que recebi de minha orientadora no início da pesquisa: “Haroun e o Mar de histórias” de Rushdie

Um menino sai em busca da “fonte das histórias” para ajudar a seu pai a recuperar seu talento de contador de histórias, perdido desde o dia em que sua mãe abandonara o lar. Nesta busca, ele encontra o mar e a imagem criada pelo autor talvez ajude a compreender um pouco os encontros do Simpósio:

Olhou para a água e reparou que ela era feita de milhares e milhares de correntes diferentes, cada uma de uma cor diferente, que se entrelaçavam como uma tapeçaria líquida, de uma complexidade de tirar o fôlego; e Iff explicou que aqueles eram os Fios de Histórias, e que cada fio colorido representava e continha uma única narrativa. Em diferentes áreas do Oceano, havia diferentes tipos de histórias, e como todas as histórias que já foram contadas e muitas das que ainda estavam sendo inventadas podiam se encontrar ali, o Mar de Fios de Histórias era, na verdade, a maior biblioteca do universo. E como as histórias ficavam guardadas ali em forma fluida, elas conservavam a capacidade de mudar, de se transformar em novas versões de si mesmas, de se unir a outras histórias, de modo que, ao contrário de uma biblioteca de livros, o Mar de Fios de Histórias era muito mais que um simples depósito de narrativas. Não era um lugar morto, mas cheio de vida. (RUSHDIE, 1998, p.82)

A capacidade das histórias “de mudar, de se transformar, em novas versões de si mesmas, de se unirem a outras e assim se tornarem novas histórias”, me traz à lembrança tantas histórias compartilhadas pelos narradores/as do Simpósio, assim como as das entrevistas.

O entrecruzamento das histórias produzindo novas sensações e imagens está presente na narrativa de Benita. Sobre a diversidade do Simpósio ela narra o encantamento recuperando outras vozes:

Nossa! E aí você vê que no Simpósio as pessoas se emocionam profundamente com isso, “né”? Com essa diversidade, com essa beleza. Aquela história do Amir, do Kioshi, pra mim é a história mais louca. O seu Filoteus contando e ele não entendia nada que o seu Filoteus falava, e ele sai chorando. Eu falo: – Por quê?. Ele falou: – Porque é maravilhoso o que ele conta. Quer dizer, é a alma do seu Filoteus que ele consegue capturar ali, quando ele está assistindo. Seu Filoteus é maravilhoso mesmo, é deslumbrante mesmo vê-lo contar. E é a nossa, “né”? São os nossos contadores populares. É a nossa história, nossa maneira particular de ver o mundo, de ver aquela comunidade. É assim que o seu Filoteus se comunica. Comunica pra gente a vida dele, as histórias dele (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

A entrevistada destaca a polifonia presente nas narrativas dos participantes do evento. A fala da narradora: *“é a nossa maneira particular de ver o mundo, de ver aquela comunidade”* entrelaça-se ao discurso de Boaventura Santos (2006) sobre a necessidade de se olhar para o outro a fim de compreendermos a cultura que subjaz em nós mesmos: *“como a nova subjetividade depende menos da identidade do que da reciprocidade”* (SANTOS, 2006, p. 81).

Durante a entrevista Benita abordou a dificuldade que tem encontrado na produção do encontro dos contadores de histórias. Porém aqui optamos por enfatizar o “Era uma vez” do Simpósio.

Foi no ano de 1996, quando a narradora resolveu sair de férias, levando-a navegar por outros mares e suas infinitas correntes de histórias vindas de diversos lugares, que teve início a proposta de efetivar o Simpósio de Contadores de histórias no Rio de Janeiro:

BENITA - Pensei: “Não conheço a Argentina, quero ir à Buenos Aires”. Estava na Fundação também, porque eu trabalhava em muitas coisas ao mesmo tempo. Sempre fui inquieta, “né”? Faço um monte de coisas ao mesmo tempo, não tem jeito, “né”? Aí estava lá, bateu um jornal na minha mão assim. Eu abri, estava lá: “Encontro de Contadores de Rio da Prata”. Eu falei: “Gente! Isso existe?” Eu nem podia imaginar!

SIMONE - Você nem tinha ainda esse contato com narradores do exterior?

BENITA - Não, nós não tínhamos essa noção, que existia um encontro de contadores de histórias fora do Brasil. (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

A narradora destaca o fato de o encontro ocorrer concomitantemente à feira de livros:

Porque (o festival de contação de histórias) acontece dentro da feira do livro, o encontro, até hoje, acontece dentro da feira do livro..., totalmente por causa da promoção de leitura, já que estava ali motivado. (...)

E aí gente, eu assisto. E, em primeiro lugar fico louca porque vejo...,

(...) Uma feira do livro, que abria às 15 horas, e eu peguei um táxi que eu não sabia se era tão perto ou tão longe. Aí o cara viu que eu era brasileira, começou a conversar..., Ele perguntou pra onde ia, falei: “– Vou pra feira do livro. Ele próprio falou pra mim: “– Ah vai estar hoje o autor tal, você conhece? Você sabe que não pode perder porque esse autor..., inclusive, eu vou parar o táxi, que vou lá pra comprar um livro”. Eu falei: “– É, esses caras leem mesmo, ‘né’?”. Eu ouvia falar disso, mas não é que os caras leem mesmo? (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

Benita complementa sobre o encantamento produzido por aquele espaço:

Aí quando entrei, gente, quando cheguei a coisa mais louca..., tinha uma fila que fazia assim voltas. Gente, o que é isso? E os caras falando: “– Lá é o final da fila”. Era fila pra entrar! As pessoas loucas pra entrar na feira do livro. E tinham quatrocentas pessoas assistindo os contadores de histórias.

(...) E aquele deleite, eu vendo os contadores se apresentando. Falando em espanhol. Gente, que coisa mais linda! (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

O espanto produzido na narradora, pelo tamanho e importância do evento, se confirmava pela presença de tantos interessados leitores.

Depois do evento, a narradora vai com os quarenta contadores de histórias que lá se apresentavam para uma festa onde também contavam histórias:

E aí eles começam a passar um copo de vinho e cantar uma música, então onde parava a pessoa tinha que contar uma história. Nunca parava em mim, até que eles fizeram uma trapaça, parou em mim, e eu contei, contei “As Almas Penadas” e contei em português. Eles ficaram assim (faz a expressão de boca aberta). No dia seguinte quando eu cheguei, as pessoas, o público, vinham conversar comigo e falavam: “– Você tinha que se apresentar, todo mundo já disse que os brasileiros contam muito bem histórias”. (risos). (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

Após esse encontro, no ano seguinte, ela e o grupo “Morandubetá”, do qual fazia parte, foram convidados para participar do evento que trazia narradores da Argentina e do Uruguai. O impacto causado pelo evento trouxe a vontade de realização no Brasil:

Eu quando eu vi aquilo ali, eu falei: “– Tem na Argentina, vai ter no Brasil e vai ser melhor!”. (risos). (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

Em seguida, após várias incursões do grupo “Morandubetá” para outros festivais de narradores, Benita consegue realizar o primeiro encontro no Rio de Janeiro:

Aí eu comecei a batalhar. Em 1999 a gente faz aquele encontro com o dinheiro da Petrobrás, achei que já estivesse resolvido a minha vida. Nada. A Petrobrás não quis no ano seguinte. Aí, a coisa foi, até essa história que você já conhece que já viveu, “né”? Então, basicamente é isso aí. E aí, bacana que começaram a acontecer encontros pelo Brasil a fora, depois veio o “Boca do Céu.” Aí agora o Celso fazendo encontros,(...) O Celso faz dois encontros. Faz um na Feira de Porto Alegre e faz um em Passo Fundo, na Feira de Passo Fundo, a cada dois anos. (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

Da mesma forma que o Simpósio possibilitou aglutinar uma multiplicidade de vozes enredadas na prática da contação de histórias, também o documentário Histórias, trouxe parte da experiência que a narradora vem construindo a partir da interlocução com outros e outras narradores:

BENITA - Ah gente, tem gravado muita coisa.

SIMONE - Só aquele documentário de histórias deve ter muito material ali. Porque ali ele fez uma edição, “né”?

BENITA - Ali ele tem mais de vinte horas de fita.

SIMONE- Nossa Senhora!

BENITA - Mais de vinte horas que não foram editadas. E cada pessoa daquelas ele gravou. Porque era pra ele gravar uma hora. Ele acabou gravando três, quatro horas, porque ele se empolgou também. Paulinho (diretor do filme) também é um empolgado com essa coisa de contador de história, “né”? Então ele se empolgou e aí foi fluindo, foi fluindo... Foi ficando muito mais legal. (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

O documentário “Histórias”⁴⁶ é o primeiro produzido no Brasil com o foco na atuação dos narradores. O documentário, de edição esgotada, reúne depoimentos de diversos narradores dos países: Brasil, Espanha, Camarões e Ghana. As histórias dos narradores vão sendo costuradas apresentando o universo dos contadores de histórias. Segundo Paulo Siqueira, o diretor do filme:

Conduzimos o espectador por uma viagem de descobertas: antes mesmo da capacidade humana de falar, o homem contava histórias através das pinturas rupestres, das danças... O filme então entra na cultura oral. Nesta há mais poesia, as pessoas não são tão racionalistas, há mais integração, compartilhamento, as histórias funcionam como ferramenta de educação, de socialização, de explicação do mundo e etc⁴⁷

O documentário foi lançado em 2006 no cinema Odeon, localizado no centro do Rio de Janeiro, como parte do evento “Simpósio Internacional de Contadores de Histórias - Histórias da Mãe Terra, com parceria do Instituto Cervantes, MinC, USHI, Odeon-BR, Jornal O DIA, MPB FM e UNESCO. Relembrando a estreia do documentário. O diretor, Paulo Siqueira contribui com outras reflexões ao afirmar que:

A minha matéria-prima são o tempo, as imagens e os sons que eu produzo. Imagens captadas por uma câmera, onde eu escolho o enquadramento, o que significa que são imagens descritivas mas também críticas da cena. É como se eu escrevesse um livro, onde eu leio e releio o quanto for necessário ou possível (há um fator econômico limitador envolvido no processo) a minha obra. Mas se a escrita é um ato individual (como conclui Boniface O'fogo) no filme Histórias, o cinema é uma experiência coletiva, o que o difere em muito da televisão, do computador, da leitura (se alguém lê em voz alta para uma plateia, o livro deixa de ser o veículo de interlocução, este papel cabe ao leitor, sendo o livro ali, sua matéria-prima). (...) Uma plateia cinematográfica respira junto, criam-se laços de sintonia, onde, quando um ri, contagia os outros, é como num berçário, onde um bebê dispara o choro coletivo. A

⁴⁶Produzido em 2005, com direção de Paulo Siqueira (diretor, autor, atualmente é diretor artístico da Ópera Prima Produções), roteiro de Marcio Allemand (roteirista, jornalista e produtor) e produção executiva de Benita Prieto (atriz, produtora cultural, especialista em literatura infanto-juvenil e contadora de histórias do Grupo Morandubetá), “Histórias” trata dos contadores e seu impacto sobre a humanidade. Disponível em: <<http://www.target.inf.br/>>

⁴⁷Informações retiradas do site, acessado em março de 2012: <<http://picpedagogia.blogspot.com.br/2009/02/documentario-historias.html>>

sala de cinema remete às fogueiras do passado, toda escura, as chamas bruxuleiam da tela, pra onde se voltam todas as atenções. (SIQUEIRA, 2011, p. 89)

A descrição de Siqueira sobre as características de uma plateia cinematográfica onde: *“criam-se laços de sintonia,[que] quando um ri, contagia os outros, é como num berçário, onde um bebê dispara o choro coletivo”*, aproxima a experiência do cinema à prática da contação de histórias. Neste caso, sobre a condição da plateia que tal como crianças se contagiam com as reações de seus pares, acrescentamos que durante a narração, a troca não ocorre apenas no plano da linguagem, mas também através do ar, pela vibração da voz e pela respiração. As respirações estão para com o ritmo da história tal qual a pausa está para a música. Se para os bebês, o canto de ninar pressupõe o primeiro contato com a língua, com a fala assim também a obra literária, seja ela autoral ou popular, prevê um *“ ritmo é onde o leitor presente a sinceridade do autor, tão infalível, acredito, quanto um recém-nascido advinha se a pessoa que o carrega, o ama. O escritor e o leitor dançam em um ritmo, de acordo com a melodia (...)”* (PETIT, 2009, p. 62 apud O’FAOLAIN, 2005 p.155)

A autora Michele Petit, acima citada, em “A Arte de ler” apresenta reflexões que se complementam à experiência da narradora Benita. Petit, a partir das experiências de leituras colhidas na América Latina, especialmente em regiões afetadas por conflitos armados e precárias condições de vida como Argentina e Colômbia, e comprova o quanto a leitura faz parte do cotidiano como forma de resistência e direito ao pensamento:

Da Colômbia, a mídia francesa só mostra a guerra, os sequestros, os narcotraficantes, a delinquência. Porém, os profissionais do livro que lá estiveram sabem que existem bibliotecas entre as mais belas do mundo e também entre as mais visitadas. (PETIT, 2009, p. 31)

Ao que a experiência narrada por Benita quando ela participou de um festival de contadores de histórias nos confirma:

Acho que o movimento da Colômbia é maior que o da França, porque na Colômbia eles contam histórias nas universidades, eles ganham dinheiro contando histórias, eles sustentam os estudos deles contando histórias. Na rua, tem os contadores de rua. Tem os contadores tradicionais, tem um monte de festivais. É uma loucura a Colômbia, eu também não tinha noção. E todos excelentes contadores de histórias. Excelentes! E todos realmente leitores, todos engajados nas questões políticas. São pessoas maravilhosas, divertidas. A Colômbia é um país maravilhoso. (Entrevista Benita Prieto)

O trabalho realizado pelos mediadores de leitura, sobre o qual a pesquisa da autora se fundamenta, apresenta a literatura não com um viés assistencialista, mas

como formulação crítica da realidade e, ao mesmo tempo, dar ao real sentidos e valores poéticos:

Nos centros de leitura que estudei, os mediadores estão convencidos de seus conhecimentos, graças aos quais propõem uma escolha das obras bastante refletida(...)Estão ali com a sua própria história sobre a qual se questionam com frequência, mesmo se não se dão conta, com seu próprio percurso como leitores; e com as suas vozes que dão vida ao texto: a oralidade está no centro de praticamente todos os programas desenvolvidos nestes espaços em crise. (PETIT, 2009, p. 59)

Benita conta sobre o festival “El Caribe Cuenta” onde juntam-se aos contadores locais, os internacionais em apresentações que ocorrem nas diversas cidades.

Então você conhecia os contadores, conhecia o local e o público de lá tinha a possibilidade deles te conhecerem de uma maneira diferenciada também. Porque o foco vinha assim: “Esses são os contadores que a gente está trazendo e vão contar com os contadores daqui”. Então era muito afetivo. Tão afetivo, que as pessoas te dão presente o tempo todo, o tempo todo. (...) Uma das apresentações foi em um parque se chama “Parque de los Novios”. A gente chegou; a apresentação era a partir das sete horas. E Bogotá faz muito frio à noite, muito frio. Bogotá neva, não é? E aí a gente entrou lá, e estava vazio. A gente chegou mais ou menos cinco horas, para ver o som, etc.. Daqui a pouco, o negócio foi enchendo, foi enchendo, foi enchendo de gente, foi enchendo de gente! Quase mil pessoas assistindo. Todo mundo sentado lá com as suas esteiras, com panos, todo mundo lá, abraçado. Aquele frio danado e a gente contando. Aí terminou a minha apresentação, veio uma mulher e um “cara”. Eles vieram assim, romperam... É que eu estava num cantinho batendo queixo, porque tinha um camarim improvisado, uma tenda. Estava um frio muito forte e eu, batendo queixo. Ela pediu pra entrar, abaixou do meu lado e falou assim: “– Você é maravilhosa! A gente quer, a gente queria que você levasse alguma coisa nossa”. (...) Gente; mas, isso aconteceu várias vezes na Colômbia. Essa afetividade das pessoas, ou seja..., porque a tua história toca... (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

Instigando-os aos outros mundos possíveis traduzidos na literatura segue-se o interesse pela leitura através das vozes dos contadores de histórias entremeando o oral e o escrito, Petit colabora para a compreensão reiterando a condição da leitura e da oralidade parceiras na construção de espaços para a experiência humana *“Mas para as pessoas que cresceram longe dos suportes impressos, alguém tem que emprestar sua voz para que entendam aquela que o livro carrega.”* (PETIT, 2009, p. 59).

As inúmeras experiências da narradora em diferentes espaços, de escolas à festivais internacionais é traduzida pela obra “Contadores de histórias: um exercício para muitas vozes”, livro produzido por Benita Prieto, nos ajuda a compreender a prática que se estende para outros espaços e sobre outros conhecimentos. Em tantos locais onde a narração se faz presente - sejam elas autobiográficas, sejam

elas as literárias - nas vozes dos contadores de histórias, de forma geral, conserva em comum o aspecto de trazer a expressão do imaginário, do sonho. No interior do conceito de narrativa estão presentes os muitos territórios, como espaços propícios para a prática da contação de histórias, conforme o livro nos apresenta.

Tantas produções e experiências da narradora estão refletidas nas histórias narradas ao longo da entrevista. Em uma delas, a narradora discorre sobre a importância do trabalho com a contação de histórias:

BENITA - Daniele sempre brinca que sou..., tudo é mega, o que eu quero fazer. Depois eu vou ajustando ao que eu tenho...

SIMONE - Ao real, "né"?

DANIELE - Daqui a pouco ela vai fazer um simpósio interplanetário. (risos)...)

BENITA - Tudo que eu bolo nunca é assim: nunca está assim no limite desse prato, ou extrapolou, sobrou, foi. Porque acho que tem que ser assim, acho que quando a gente trabalha com uma coisa, como essa que a gente trabalha que é a literatura, com as histórias, Ela (a história) ... na gente também... nós não temos limite, porque a imaginação não tem limite. Então se não tem limite, meu sonho não pode ter limite de jeito nenhum. E eu não posso inculcar no outro um sonho com limite. (...) Então, eu acho que a gente não pode minimizar. Esse trabalho que a gente faz é o trabalho, talvez, mais importante que uma sociedade deve ter. O trabalho de contador de histórias é o mais importante de tudo. Por que, o que ele faz? Com que você não perca sua possibilidade de sonhar, com que você continue a imaginar, só imaginando é que você faz com que a sociedade se modifique, você crie novos, novas tecnologias, "né"? Tudo parte da imaginação. (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

A fala da narradora possibilita-nos compreender o sonho como possibilidade de utopia, de re-criação. Benita associa a responsabilidade daqueles que trabalham com arte como uma via de mão dupla. Pois, se "a literatura não tem limites", visto tratar dos sonhos, também não podem ter limites os sonhos de produção dessa arte. Reflito complementando ainda: seja na produção de eventos, seja na produção mesma do ato de contar histórias ou outras formas de expressões artísticas, a utopia encontra-se nas artes como forma de expressão enquanto pública.

A fala da narradora trouxe à tona outra experiência que considero engendradora à pesquisa. A arte como bem público, expressão do povo, deve ser acessível a este.

Neste sentido trago a “fala” de Amir Haddad⁴⁸, diretor do “Tá na Rua”, que dialoga com as questões trazidas pela narradora.

O grupo que atua desde 1960, encontra dificuldades de aceitação, e atualmente (em 2012) vive embates, não apenas com as políticas públicas ou privadas de financiamento, como também com a arte que é feita nas ruas. O teatro realizado pelo Grupo de Amir, por não se tratar de um teatro voltado para os espaços particulares de interesse de mercado, muito distante fica da chamada “indústria cultural”.

A compreensão da arte como pública corrobora nesta discussão sobre os contadores de histórias quando a compreendemos como prática social. Em uma palestra, o diretor defendeu a importância da arte, não como solucionadora de problemas, mas como agente de transformação social, a arte, como veículo da fantasia, permite a criação de novas possibilidades de mudança social alimentando, assim, a esperança.

Neste encontro ocorrido em 2011⁴⁹, discutiu-se a economia criativa em prol da cena teatral. Amir Haddad narrou sua experiência com o “teatro de Rua” e a diferença entre a recepção do jogo teatral e os espectadores em relação ao cenário político de cada época. Descreveu também a diferença na recepção do público para com as obras de rua durante os governos do presidente Collor e do Presidente Lula. Para o diretor, a diferença consistia exatamente na recepção das obras de rua. Tais reflexões me possibilitaram fazer possíveis associações entre a prática do teatro de rua e a prática da contação de histórias.

Os espetáculos realizados pelo grupo “Tá na Rua” acontecem em praças públicas e, em alguns casos, os atores vestem-se na frente do público criando e improvisando as cenas a partir de um dado estímulo, referente às questões e fatos da realidade. Por isto, a condição de “entrada” no jogo cênico proposto é essencial para que o público tenha interesse no espetáculo. E a diferença em relação ao teatro convencional é exatamente esta: uma crescente propensão para uma aceitação deste jogo imaginativo pelo público e das realidades propostas pela cena. A entrada neste campo simbólico, deste “faz de conta” das ruas representa, para o diretor, a

⁴⁸ Amir Haddad é diretor e ator, além de professor, dirigiu grupos de teatro alternativos na década de 1970 e fundamentou a sua linha de trabalho como diretor a partir da fundação do Tá na Rua, desde 1980, grupo que até hoje atua com encenações de rua.

⁴⁹ Na abertura do projeto Vivo Encena, sob a curadoria de Expedito Araújo e coordenação de Marcelo Romoff, patrocinada pela Vivo, no cinema VIVO na Gávea, Rio de Janeiro.

esperança do público passante na transformação da realidade e na melhoria das condições de vida.

Tais propósitos remetem-me à Boaventura Santos e sua reflexão sobre a condição da esperança:

A esperança não reside, pois, num princípio geral que providencia por um futuro geral. Reside antes na possibilidade de criar campos de experimentação social onde seja possível resistir localmente às evidências da inevitabilidade, promovendo com êxito alternativas que parecem utópicas em todos os tempos e lugares, excepto naqueles em que ocorreram efetivamente (SANTOS 1999, p. 213).

Aos olhos de Amir Haddad, a recepção do público ao teatro de rua pode ser compreendida como aceitação do jogo e da fantasia. Nesse sentido, o teatro de rua não estaria contribuindo para favorecer a existência de “campo de experimentação social onde seja possível resistir localmente”, como Boaventura Santos apontou? A relação entre fantasia e jogo, remonta diretamente à fala da narradora Benita quando diz que o contador de histórias faz *“Com que você não perca sua possibilidade de sonhar, com que você continue a imaginar, só imaginando é que você faz com que a sociedade se modifique”* A reflexão traz à monta a utopia como parte do sonho humano.

Outro ponto de confluência que me permite engendrar aspectos em comum entre o teatro na perspectiva do grupo Tá na Rua e a prática de contação de histórias é a recepção do mágico, para a criação de novos mundos, para o simbólico.

Para Haddad, quanto mais o cenário político se distancia de uma utopia de mudança para o povo, mais o povo necessita de espaços para o encontro com um imaginário capaz de fazê-lo vislumbrar tais possibilidades de mudança. O espectador, que na arte de rua é o público passante, quanto mais afetado pela arte que se coloca frente a seus olhos, no entrecruzar cotidiano das ruas, mais possibilidades encontra de alimentar o pensamento utópico, a partir da reflexão sobre suas condições de vida e mais propenso às mudanças estará. Para Amir Haddad o espectador de manifestações artísticas de rua não é passivo quando:

“chega com o coração apertado e sai com forças para atuar sem respostas únicas”.⁵⁰

A Utopia, conforme Boaventura Santos (1999), estaria nesta força movente, nos sonhos de uma outra realidade possível:

Pela mudança de perspectiva e de escala a utopia subverte as combinações hegemônicas do que existe, destotaliza os sentidos, desuniversaliza os universos, desorienta os mapas. Tudo isso com um único objetivo de decompor a cama onde as subjetividades dormem um sono injusto. (SANTOS, 1999, p. 324)

Neste sentido cabe à utopia recompor sobre os escombros o que ainda existe enquanto possibilidade de transformação:

Trata-se de uma arqueologia virtual porque só interessa escavar sobre o que não foi feito e, porque não foi feito, ou seja, porque é que as alternativas deixaram de o ser. Neste sentido, a escavação é orientada para os silêncios e para os silenciamentos, para as tradições suprimidas, para as experiências subalternas, para a perspectiva das vítimas, para as margens, para a periferia, para as fronteiras, para o Sul do Norte, para a fome da fartura, para a miséria da opulência, para a tradição do que não foi deixado existir...” (SANTOS, 1999, p.324-325)

As duas falas, portanto, a de Benita e a de Haddad versam sobre o direito dos silenciados, de uma arte que seja pública, que muitas vezes é desconsiderada enquanto tal. Mas que também possibilitam um novo olhar para a realidade, partindo da criação, do mágico da cena, do “Era uma vez” das narrativas a fim de abrir espaços nas mentes, seja para trazer à tona novas propostas, seja para retomar velhas ideias que em algum momento foram deixadas de lado. Para complementar, trago a voz de outro narrador do livro produzido por Benita, Júlio Diniz:

Acredito muito na potência da figura e da ação dos contadores diante da amnésia imposta pelo capitalismo cognitivo para vender a memória como mercadoria. Há nos contadores que erram pelas cidades um desejo de trazer do subsolo das reminiscências das ruas, bairros e espaços públicos a força erótica da invenção. São griots e griotes que resistem na contemporaneidade ao descaso com a história dos afetos e das narrativas que a liberdade nos provoca. (DINIZ, 2001, p. 46)

Por um lado, o texto de Diniz traduz um pouco do que pode representar as vozes das/o narradoras/or presentes nessa pesquisa - Benita, Daniele e Gregório – que, junto com outros/as tantos/as contadores/as, resistem por meio de uma “força erótica da invenção” e insistem na prática da contação de histórias.

Se os narradores de histórias colaboram para esta “história dos afetos” da qual nos fala Diniz, percebo na narrativa de Benita ricas experiências sobre o

⁵⁰Anotações particulares, memória da fala do diretor.

movimento de retomada da contação de histórias para além das casas e escolas, adentrando outros os espaços da cidade. Relembrado a partir de sua experiência com o grupo Morandubeté:

BENITA - Início sim de todos nós, a gente estava ali num processo mesmo de aprendizado sério. E aí, quando falava “contador de histórias”...

SIMONE- Ninguém nem sabia.

BENITA - Ninguém sabia e quem sabia ficava louco. Então, todo o evento tinha que ter contador de histórias, todo evento. (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

Sua trajetória de narradora de histórias começa efetivamente com a entrada no grupo Morandubeté, o grupo formado por Lúcia Fidalgo, Celso Sisto, Eliana Yunes.

Bom então, mas aí formalmente mesmo como contadora de histórias foi quando eu entrei pro grupo Morandubeté. (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

Sobre uma oficina que estimulou e fomentou este movimento, ela narra:

Que é o seguinte, eu tava na Fundação Nacional do Livro Infanto-juvenil e lá eu fazia parte de um projeto que se chamava “Meu livro, meu companheiro”. Eu era coordenadora desse projeto que botava biblioteca nos hospitais, era um projeto de promoção de leitura dentro de hospitais. E Aí a gente fez... primeiro eu fiz o Hospital dos Servidores do Estado, depois eu fui pro Inca, pro Instituto Nacional do Câncer. (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

Benita destaca o início deste movimento de retomada dos contos:

E aí então lá começava um esboço dessa coisa do contador de histórias, porque a Eliana Yunes já havia trazido um grupo venezuelano, o grupo Encuentos... Cuentos y Encantos, que é um brasileiro e uma venezuelana, ela já havia trazido. Havia feito uma formação que eu não participei, a Lúcia (Fidalgo) participou, a Eliana (Yunes), Márcia Bloch, tem algumas pessoas, Ire, Inês que mora hoje em dia na França. Tem algumas pessoas que tão aí, muitas que não contam que participaram dessa formação. E aí então começou um esboço dessa onda de contar histórias, porque Eliana, todo mundo participava do Instituto Nazaré, que é uma escola que fica ali na rua Pereira da Silva também, onde era a Casa da Leitura. Então tudo conjuminava ali, engraçado, né, porque eu estudei ali em frente ao Instituto Nazaré, anos depois eu estou ali no Instituto Nazaré...

SIMONE - Mesmo espaço

BENITA - No Mesmo espaço, ali na casa da leitura depois onde tudo frutificou, né? (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

O fluxo dos movimentos que desemboca na formação do grupo Morandubeté remete novamente ao “Mar de Histórias” de Rushdie; *“Um pedacinho de uma história se junta com uma ideia de outra e pronto!”* (RUSHDIE, 1998, p. 85):

E aí o que aconteceu comigo pessoalmente? Eu descobri que contar história era maravilhoso, que eu consegui através disso, de alguma maneira, resolver a minha questão artística, “né”? E percebi (...) tinha um espaço diferenciado de atuação, e que era muito legal participar, assim, participar desse processo que estava se desenvolvendo no Brasil. (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

A entrada da narradora para o grupo Morandubeté, como um rito de passagem, demandou a participação em uma oficina. É nesse momento que a atriz se descobre uma contadora de histórias:

E aí então o Celso (Sisto) ...quem me botou nessa vida... é o Celso, ele é que é o responsável por isso. (RISOS) Eu falei: - Celso, você nunca me viu atuando. Que eu sou atriz, né? - Você nunca me viu atuando! - Eliana até podia sim, Eliana até podia sim, porque ela já tinha me visto no teatro algumas vezes atuar, né? - É, mas, como é que você ... Aí ele falou: - Tenho certeza que você vai ser uma excelente contadora de histórias. Mas, para entrar no nosso grupo tem que fazer oficina. (RISOS) - Bem Celso Cisto, né? E eu fiz a oficina de contadores de histórias Morandubeté, tenho diploma e tudo do Morandubeté. (...) Eu entrei já batizada, eu fui formada pelo grupo Morandubeté... (...).pelo Celso, pela Lúcia, pela Eliana e pela Mara Nei, que não é mais do grupo. Ela é loura, então trocaram uma loura pela outra loura. Faltava loura ali, né, no grupo pra compor, né? (...) Tinha que ter uma loura. Aí menina, eu entrei nesse grupo Morandubeté em 1991.

[...] Vinte anos que nós estamos juntos. (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

Tecendo os fios desta pesquisa vou trançando a rede de minha própria formação. Já haviam passado pelo LER-UERJ: Eliana Yunes e Gregório Filho. Porém quando eu entrei, em 1999, a coordenação era de Maria Cristina Lírio Gurgel, e com quem mais partilhávamos cotidianamente era Ana Cretton. Que não por acaso, nesta árvore genealógica dos narradores, faz parte do grupo “Confabulando”. Neste grupo, quem mais diretamente me trouxe o encantamento pelas narrações de histórias literárias foi Maria Clara Cavalcanti, que ministrava as oficinas de contação de histórias para os bolsistas do programa. A formação do Grupo Confabulando também havia ocorrido a partir de Gregório Filho e do grupo Morandubeté.

Se as oficinas propiciadas pelo LER-UERJ somadas às práticas de leitura em diversos espaços foram instigadoras para mim nesta descoberta, as atividades da “Casa da Leitura” com as sessões de contação de histórias eram o espaço onde tudo se “conjuminava”, para usar as palavras da própria Benita.

A compreensão do papel da Casa da Leitura no ano de 1992, como sede do Programa Nacional de Incentivo à Leitura, vinculado à Fundação Biblioteca Nacional e ao MINC – Ministério da Cultura se completa pelo fato desta ter sido criada a partir de uma mudança política: a especificação de uma política pública em prol do livro e da leitura.

A memória ainda pulsa ao lembrar-me da Casa da Leitura como um espaço de encontros e formação. Muitas vezes ainda fui até lá procurar novas programações, mas desde 2000, não houve mais encontros de contadores de histórias. A Casa tem seu foco voltado para o leitor, e muito material das entrevistas ainda permitiriam um estudo mais detalhado sobre o processo inicial de implementação desta política pública de incentivo à leitura. Porém, não sendo este o foco da pesquisa, voltei a minha atenção para as narrativas dos entrevistados que estivessem ligadas à formação dos/das contadores/as de histórias. Cabendo salientar que a coordenação da Casa da Leitura, quando sua formação, era feita por Eliana Yunes e Afonso Romano de Sant'Anna, com a participação de Gregório Filho e atuação intensa do grupo Morandubetá, como nos conta Benita Prieto:

Era Afonso Romano de Sant'Anna, né? Era a Afonso Romano de Sant'Anna. Porque.. Aí vem o a história do Proler, Política Nacional de Leitura que a Eliana criou, o Afonso Romano de Sant'Anna, presidente da Biblioteca Nacional, Eliana lá da PUC, aponta a PUC, paaá...leva todo mundo lá pra montar o Proler dentro da Biblioteca Nacional, e já com ações. (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

Dentre as ações do grupo estavam as apresentações de contação de histórias e a formação de contadores. O grupo da Casa da Leitura parte pelo Brasil formando contadores de histórias, por meio de oficinas, como uma forma de estímulo à leitura, como narra Benita:

É. A gente tem filhos, netos, bisnetos a essa altura do campeonato. A gente fez já de um tudo por esse mundo de meu Deus. (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

E se a formação propiciada pelo PROLER incentivou a formação no Brasil, aqui no Rio de Janeiro a Casa da Leitura também foi bastante representativa. Benita narra um pouco sobre os/as tantos/as contadores/as de histórias que se formaram naquela década, e ainda descreve a adesão da proposta não apenas por parte do público, como também por parte de outros/as narradores populares, atores e atrizes. Sobre as apresentações reitera:

Nossa estonteante!(...) Não...Teve ocasiões, ocasiões assim muito especiais, Natal, alguma festa assim, que a gente ensaiava um espetáculo, então eram oitenta senhas que eram dadas. Aconteceu de a gente fazer de novo o espetáculo, porque tinha tanta gente querendo assistir, então dava, a gente fazia a segunda roda do mesmo espetáculo, a segunda sessão. Aconteceu isso muitas vezes na Casa da Leitura.

[...]

E aí né todo mundo...Maria Pompeu aparece também contando, que ela era muito amiga, ela amiga do Gregório, muito tempo. A Cássia Kiss também, né, dentro do Proler contando, falando textos, Elisa Lucinda... (...) Toda essa galera ta aí, tava ali

nesse momento. Mas um monte de artistas que eu já nem me lembro mais, um monte de ator... e os escritores também performáticos, né? A Lygia Bojunga, fazendo os espetáculos dela na Casa da Leitura. A... quem mais? O Rogério Andrade Barbosa. Um monte, um monte, um monte de gente ali, é...participando desse processo, né? Vamos ver se volta. (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

Sendo parte integrante do movimento de contação de histórias que acontece no Rio de Janeiro, Prieto enfoca o momento em que a prática da contação de histórias foi assumindo outros espaços.

Outra característica interessante daqueles momentos iniciais desta retomada dos contos, presente na narrativa, reside no fato de a contação de histórias estar voltada para o público adulto: *“A gente começa contando pra adultos, depois que a gente vai contar pra criança.”*

De fato, lembro-me de que, o que via nas apresentações daquele momento, era uma massa de público adulto interessado nas histórias e na literatura. Um público fiel, com o qual esbarramos em tantos anos do Simpósio Internacional de Contadores de Histórias.

Especificamente sobre as oficinas, Benita aborda a questão da necessidade de textos que fundamentassem aquela prática tal como estava sendo realizada naquele momento:

BENITA- Porque é o seguinte, né Simone, naquele momento não tinha bibliografia no Brasil. Pra você ter uma ideia a única coisa que a gente tinha era um texto escrito pela Fanny Abramovich daquele livro...

SIMONE– *Gostosuras e Bobices*.

BENITA – *Gostosuras*... isso. “Por uma arte de contar histórias”. Era o único texto que existia no Brasil.

BENITA - Existia o livro do Malba Thahan e da Nelly, da Bety Coelho.

SIMONE – É, isso.

(...)BENITA - Aí então o que aconteceu, a gente tinha que começar a escrever. Aí o Celso escreveu um texto, é... baseado muito no texto da Fanny, mas assim já com uma cara diferente, mais nossa, né? Mais jovem etc. e tal. E não tinha. Então, esse povo viajava pra lá e pra cá sempre com os mesmos textos, fomos fazendo a, descobrindo a técnica, vendo como é que a gente fazia, como é que repassava, como é que ia. (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

Interessante o diálogo provocado em mim a partir da entrevista de Prieto e suas referências às obras que fundamentavam a prática da contação de histórias que se fortalecia naquele momento citado. Somente após o início dessa pesquisa voltei à leitura do livro de Malba Thahan, o que no início de minha prática não havia

me interessado. Retornar à leitura do autor carioca, Júlio César de Mello e Souza, professor de matemática que contava histórias e incentivava esta prática nas escolas, trouxe novas descobertas referenciadas pelas falas das tantas professoras que traziam relatos de suas atuações com a contação de histórias dentro das escolas, costuradas no livro “A arte de contar histórias” (TAHAN, 1957) pelo autor.

A leitura da obra de Sisto se completa trazendo outro olhar para esta prática, apontando concepções de recepção e leitura ligadas às ideias trazidas por Bakhtin, enfatizando aspectos das relações dialógicas que são estabelecidas no contexto da narração de histórias. A leitura de ambos os textos – de Malba Tahan e de Sisto- mereceria ainda detalhamentos sobre as concepções de leitura, sobre a contação de histórias e sobre a formação do contador de histórias que caberá ser realizada em estudo posterior.

Outras obras citadas como referência, também não haviam sido objeto de reflexões mais amplas em minha prática. Surpreendi-me ao encontrar, no início da pesquisa, em uma revisão bibliográfica sobre a temática, tantos autores/as e pesquisadores/as da área, dentre elas Regina Machado (2004), Gislayne Mattos (2005) e Cléo Buzzato (2007), Girardello, (2004) e Heloísa Prieto (1999).

Nesta pesquisa bibliográfica, porém, a grande maioria diz respeito à prática da contação de histórias a partir da década de 70, 80 ou 90, tal fato, por um lado, afirma a condição de movimento cultural desta “retomada dos contos” no Brasil, motivo pelo qual a obra do autor Malba Tahan tenha sido pouco citada.

Novas reflexões surgiram quando pude perceber como a prática, ao longo dos anos, foi saindo das esferas mais particulares, das casas, famílias ou do meio rural e fora adentrando em espaços públicos. Inicialmente nas escolas, como nos aponta do autor de “O Homem que calculava” e, em seguida, em bibliotecas, museus e até teatros. A pesquisa revelou grande parte de trabalhos acadêmicos na área da contação, que por mim foram consultados. Dentre essas encontrei na dissertação de Felícia Fleck (2007) um debate sobre a questão da profissionalização dos contadores de histórias. Fleck salienta o fato a partir das inúmeras possibilidades de formação e estudos presentes na atualidade como uma nova forma de percepção sobre a prática da narração de histórias. Este e os demais estudos comprovam a mudança para com a arte de contar histórias ao longo dos últimos anos. Outra mudança de perspectiva está ligada à questão educativa que muitas vezes condicionava as histórias às questões morais destacando-se aspectos que

cumpririam uma função mais reguladora do que emancipadora da literatura, principalmente para crianças. Tal mudança de olhar reitera as questões culturais de autonomia e de tradição e saberes populares que anteriormente não eram tomados como pontos essenciais na importância da contação de histórias.

Neste sentido a mudança de uma prática voltada quase exclusivamente para crianças, agora também é percebida e produzida para adultos. Tal como a narradora relata:

O Afonso Romano de Sant'Anna, presidente da Biblioteca Nacional, Eliana lá da PUC, levam todo mundo lá para montar o PROLER, dentro da Biblioteca Nacional e já com ações. Então, uma das ações era o seguinte: o Afonso falava: “– Não é justo está aqui esse templo do saber, cheio de livros, e um monte de analfabeto.”

Eram analfabetas as pessoas para as quais contávamos. E contávamos literatura latino-americana e fazíamos rodas de leitura. Era genial! Tinha um dia que eles eram dispensados, uma tarde, durante duas horas, às quartas-feiras, de meio-dia às duas. Eles eram dispensados e a gente ficava ali contando pra eles. E bom... , aí vêm então, os seminários pelo Brasil a fora, vêm os outros contadores que a gente vai descobrindo, contadores populares. (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

A ideia da proposta de contar histórias para adultos e analfabetos traduz-se na compreensão de Certeau sobre os usos, principalmente dos espaços públicos. Quando compreendemos, pela narrativa da entrevistada, que os trabalhadores que atuavam naquele templo do saber sequer interagiam com aquele saber, ou ainda que, da mesma forma, desconheciam o tanto de seus saberes que estavam ali representados pela e nas obras literárias latino-americanas. O acesso provocado pela ação de contar histórias possibilita novos usos para aquele espaço que, tal como Certeau enfatizou, muitas vezes está condicionado ao conceito de “cidade-panorama”. *“A cidade-panorama é um simulacro ‘teórico’ (ou seja, visual), em suma, um quadro que tem como condição de possibilidade um esquecimento e um desconhecimento das práticas.”* (CERTEAU, 1984, p. 171)

A mudança de atuação dos narradores, tanto em relação ao público quanto em relação aos espaços, também nos permite refletir acerca das mudanças tecnológicas dos últimos anos, o que coaduna com a retomada das narrativas enquanto fonte de ressignificação e reflexão. Retomo a fala de Benita que ressalta o papel social da contação de histórias. A narradora nos convida à reflexão:

Então me dá um certo medo, porque acho que, hoje em dia, por causa desse afã com as novas tecnologias, a gente tem é um trabalho muito maior do que tinha, talvez, há vinte anos. Porque a gente precisa fazer as leituras desses meninos, leituras não horizontais, mas leituras verticais, porque os meninos já estão fazendo leituras horizontais (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

O que podemos compreender como diferença entre uma leitura horizontal e uma leitura vertical, faz-se presente nas questões sobre relatos e espaços trazidas por Certeau. A perda dos relatos no cotidiano traz um espaço: “*privado de narrações (como se constata ora na cidade, ora na região rural), o grupo ou o indivíduo regride para a experiência inquietante, fatalista, de uma totalidade informe, indistinta, noturna.*” (CERTEAU, 1994, p. 217) A verticalização da leitura por meio da mediação de leitura, portanto, pressupõe propiciar este espaço de relatos como um campo de troca de experiências, de leituras, capazes de transformar uma visão de mundo singular do indivíduo em potencialidade.

A fala da narradora nos remete a um ponto temático também destacado por Freire que retoma a ideia de utopia interligada à questão da educação:

Seres programados para aprender e que necessitam do ‘amanhã’ como o peixe da água, mulheres e homens se tornam seres ‘roubados’ se se lhes nega a condição de partícipes da produção do amanhã. **Todo amanhã, porém, sobre o que se pensa e para cuja realização se luta implica necessariamente o sonho e a utopia.** Não há amanhã sem projeto, sem sonho, sem utopia, sem esperança, sem o trabalho da criação e desenvolvimento de possibilidades que viabilizem a sua concretização. (FREIRE, 2001, p. 85)

A utopia enquanto possibilidade de reformular a realidade nos faz perceber criticamente a utilização das novas tecnologias. Estas permitem uma infinidade de interações, porém com Boaventura Santos (2006) reflito sobre a condição da atualidade: “*Tudo parece possível na arte e na ciência, na religião e na moral, mas, por outro lado, nada parece ser viável ao nível da sociedade como um todo*”(p. 57) Daí a necessária compreensão das leituras possibilitadas pela contação de histórias como terreno fértil para um espaço de troca que amplia as possibilidades de criação e utopia em prol de outros futuros.

Muitas experiências foram narradas na entrevista, principalmente sobre as incursões de Benita no exterior, as dificuldades encontradas em sua jornada, o que traz a necessidade de reler a transcrição completa a fim de compreender a abrangência desta prática e seus reflexos tanto no narrador quanto no ouvinte. De tudo o que ainda poderíamos ter dito, permanece a imagem trazida por ela sobre os contadores de histórias como comunicadores: “*o contador de histórias é um comunicador, um comunicador de uma boa nova*”. Como ela mesma diz:

O tempo todo. Então eu acho que isso aconteceu assim, né, que esse é o poder das histórias. Quando você entender, que a sua alma está batendo com a alma do outro, quando o outro está entendendo, né? Que você tá transmitindo, você está realmente sendo um comunicador. Comunicador de uma boa nova. De alguma coisa que vai realmente mexer com o outro. Por isso que a gente fala, quando você termina de

ouvir uma história, você não é mais o mesmo de quando você começou a ouvir a história. (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

O público da contação de histórias, em diálogo com o narrador, é visto como um parceiro que constrói o mundo imaginário junto. Neste sentido, a contação de histórias representa o afeto por meio da troca e, principalmente, pela condição de escuta do outro, necessárias a uma boa narração. A humanização dá-se tanto pelo espaço de utopia, quanto pela troca de afetos. Existe uma condição de ser afetado que faz parte do processo, tanto do contador de histórias que é afetado pela história que escolhe narrar, quanto pelo espectador que é afetado pela narração e pela história contada: *“Quando você entender que a sua alma está batendo com a alma do outro”*. Tal como no processo de leitura, existe uma espécie de contrato entre o narrador e o ouvinte de histórias que pressupõe completar os espaços de sentido da história, o criar imagens juntos e “experenciar” a história também ocorre no ato da narração. Para ilustrar e narrar este momento de afeto e troca destaco o relato-texto de Celso Sisto:

O acordo, mais ou menos tácito, entre quem conta e quem ouve, se faz baseado nessa entrega, nessa disposição. É como dizer: “fecha os olhos e vem!”. Mas para chegar a fechar os olhos é preciso confiança, afeto, amorosidade. Fechar os olhos e ir é só o começo da jornada. De olhos fechados não se pode apreciar a paisagem. Então “abra os olhos e veja” (e esses lugares são sempre insuspeitados)! É isso o que o ouvinte quer! Que o contador o ajude a ver! E o contador se propõe a assumir publicamente esse papel de intermediário. (...)

Com os olhos voltados para o espaço do imaginário, o ouvinte ultrapassa a compreensão pura e simples de uma história. Ele é atingido por uma ininterrupta - a menos que ele se desligue - carga emocional: tons da voz, caráter dos personagens, corporificações e gestualidades - manejadas pelo contador. Palavras, silêncios, olhares, gestos, movimentos ganham “realidade” na medida em que o narrador, utilizando-se dos seus distintos recursos, joga com eles numa relação alternada ou simultânea, complementando ou dissociando esses códigos. E a premissa é sempre a mesma: **“fazer com o outro o que uma história já fez com você”!** (SISTO, 2004, p. 84-85)

Percebo neste olhar mais apurado do narrador para com seu público, que busca *“fazer com o outro o mesmo que a história fez com você”* o quanto esta troca de afetos se fazem presentes nas contações de histórias. Encontrar uma melhor forma de entregar o dito “tesouro” contido nas histórias do qual nos fala Sisto, acaba se tornando uma via de mão dupla, onde o narrador repassa o que já recebeu da história numa partilha constante entre história, leitor e público. O diálogo do qual nos fala Sisto é retomado na fala de Benita quando diz *“Então eu acho que isso*

aconteceu assim, né, que esse é o poder das histórias. Quando você entender, que a sua alma está batendo com a alma do outro”.

As descobertas realizadas pela narradora durante sua trajetória, e a busca por novas realizações provocada a partir de experiências tocantes, coadunam com o encantamento trazido pelas histórias narradas por Benita na entrevista. Encontro ressonância entre a narrativa de Benita e Augusto Boal:

Não basta consumir cultura: é necessário produzi-la. Não basta gozar arte: necessário é ser artista! Não basta produzir ideias: necessário é transformá-las em atos sociais concretos e continuados. (BOAL, 2011)

4.1.3 Francisco Gregório Filho

...expressando a sua real linguagem,
os seus anseios, as suas inquietações,
as suas reivindicações, os seus sonhos...
palavras *grávidas de mundo*. (Paulo Freire)

Muito percebi, na narrativa de Gregório, que o aproximava das palavras de Paulo Freire. Francisco Gregório Filho também foi um dos fundadores da Casa da Leitura e um grande estimulador destes espaços públicos para leitores.

Gregório é acreano e veio para o Rio na década de 60 a fim de cursar a escola técnica em contabilidade, era um contador. Mas as oficinas e os movimentos culturais do Museu de Arte acabaram o envolvendo mais. Naquela época, cursos, oficinas e encontros diversos eram oferecidos por pessoas que hoje se tornaram importantes no cenário das artes tais como Ilo Krugly⁵¹, e Amir Haddad, levaram o narrador dar outro sentido à palavra contador, de histórias.

A fala de Gregório o aproxima à figura do contador de histórias como a destacada por Benjamim como aquele que “conhece as histórias e as tradições” de seu país, daquele que tem raízes em sua terra e não aquele narrador viajante. Neste caso, um narrador que atua principalmente como formador de outros contadores de histórias.

⁵¹Ilo Krugly é diretor de teatro, ator e escritor uma figura expoente do teatro para crianças no Brasil e fundador da companhia de teatro “Vento Forte”.

O primeiro texto do livro “Ler e Contar, Contar e ler”, de sua autoria, sintetiza a forma com a qual Gregório costuma se apresentar, tanto nas oficinas que coordena, quanto na entrevista:

Sinto-me um narrador: aquele que narra a dor. Pareço-me mesmo é com um brincador Aquele que brinca com a dor. (GREGÓRIO, 2011, p. 08)

Brincar com as palavras é uma das suas marcas de escritor e contador de histórias. Em seu livro, ao se apresentar, Gregório intitula-se “*Aprendiz de ler e escrever – o que estuda para poder encontrar os que ensinam*” (2011, p. 106). O aspecto pode ser tomado como referência ao autor Malba Thahan, que sua obra “*A arte de contar histórias*” se volta para o diálogo dessa prática quando realizada por professores.

Refletindo sobre a sua formação de contador de histórias ele assinala o papel da música nessa formação:

E aí eu ouvia muito rádio, e ouvia muito essas pessoas que cantavam, cantavam o que nós chamamos hoje de seresta, canções, valsa, muito bolero. E essas canções vinham com narrativas, contavam histórias, histórias de dor, uma dor de alegria, uma dor de ciúmes, uma dor de traição, uma dor de amor. Tem uma coisa sublime que é você amar, mas nesse sublime tem dor, então, eu fui aí construindo o que hoje eu digo que eu sou um narrador, aquele que narra a dor, que é uma dor que reúne os sentimentos humanos, as emoções humanas, que inclui a alegria, o prazer, mas muita dor. Você se sente assim? (se dirigindo à Daniele Ramalho) (Entrevista Gregório Filho e Daniele Ramalho)

As canções populares que contavam histórias e ensinavam sobre o amor, a dor, a vida, a alegria, a tristeza, a traição, os sentimentos, as emoções humanas foram fonte de inspiração e escola de formação para o narrador. Em sua entrevista, Gregório discute questões importantes para a formação do contador de histórias que se fazem interligadas à escolha de repertório, reescritura e formação de sentidos que, posteriormente, serão entrelaçadas com as vozes dos outros narradores no próximo capítulo.

Gregório foi o terceiro entrevistado. Há muito tempo ouvia falar dele, já havia visto algumas vezes contando histórias, mas nunca havia participado de nenhuma das inúmeras oficinas que ele ministrou, por anos, no Paço Imperial do Rio de Janeiro. A escolha por entrevistá-lo já estava feita, porém o que se configurava apenas como um desejo se concretizou por meio da mediação da Ana Cretton, que fora minha orientadora no programa de leitura da UERJ, o LER-UERJ.

O reencontro com Ana foi para mim um elemento mágico. Novamente como uma mediadora em meu caminho, Ana me indicou leituras e cursos durante o processo de pesquisa. A leitura essencial foi a da tese de doutorado de Isaac Bernat, sobre o griot Sotigui Kouyaté e a sua incursão pela terra dos contadores de histórias africanos. A mesma incursão para o país africano ao qual Daniele mais tarde abordaria em sua entrevista.

Coincidências muitas. Durante a oficina com Gregório conheci outra pesquisadora: Verônica Santos, que já havia marcado uma entrevista com o contador de histórias. Como seu trabalho versa também sobre a contação de histórias, porém com o foco na performance, ficou combinado que a entrevista seria feita com as duas pesquisadoras juntas. A própria Daniele Ramalho, que já havia sido entrevistada por mim, também participaria. Fato que confluuiu para a configuração de uma metodologia de entrevista em duplas tendo Daniele como elo entre as narrativas. Durante as entrevistas, muitas das questões que haviam surgido no processo da pesquisa emergiram “espontaneamente” no diálogo entre as/o entrevistadas/o, sendo por elas e por ele discutidas.

Um dos aspectos destacados por Gregório, diz respeito à necessária atenção do contador de histórias para a significação das palavras realizadas pelos ouvintes. Alertava o entrevistado que é preciso: *“Verificar o sentidos que eles (os alunos) produziram para determinadas palavras.”*

Após a entrevista, Gregório, sabendo que eu me dirigia à escola pública, onde leciono para jovens e adultos, se ofereceu para ir comigo e contar histórias para a turma. Falávamos sobre os múltiplos sentidos para as palavras criados pelos alunos na interlocução pedagógica:

SIMONE – Eu vou dar aula ainda hoje.

GREGÓRIO- Você vai dar aula hoje? Aonde?

SIMONE – Numa escola do Estado pra EJA⁵²

GREGÓRIO- É longe?

SIMONE – Na Lagoa.

GREGÓRIO-É EJA?

Simone – É EJA. Difícil...

⁵²Escola de Ensino Supletivo Pedro Ernesto. O ano da entrevista 2011 foi o último ano de funcionamento desta escola ligado ao Estado. A mesma fora municipalizada no final de 2011.

GREGÓRIO- Quer me levar lá pra contar histórias?

SIMONE – Eu quero, você quer ir? Jura?! Ave Maria! Que luxo!

GREGÓRIO- São adolescentes, né? São jovens, né?

SIMONE – Essa escola tem bastante adultos.

GREGÓRIO- Trabalhadores?

SIMONE – É. Gente que chega direto do trabalho de uniforme, é muito legal. É difícil por isso porque tem gente que sabe escrever, sabe ler, mas que não fez escola. Tem gente que acabou de aprender. Essa primeira turma agora é de sétimo ano, que equivale a sexta série. Só que eles fazem um ano em seis meses. Então quem está na 6ª série... é que tem muita gente que está na 6ª série, mas que aprendeu a ler tem dois anos. E tem gente que já é leitor, já lê e escreve, né? Enfim... Então, é difícil por causa disso, porque dá... essa coisa da escrita em si, qual é o nível e tal.

GREGÓRIO- O legal é nessa turma você descobrir os sentidos que eles produziram para determinadas palavras.

SIMONE – É tão diferente!

GREGÓRIO- É legal isso né?

SIMONE – É tão diferente.

GREGÓRIO- Aliás isso, isso, aliás o contador de histórias tem que considerar isso. (Entrevista Gregório Filho e Daniele Ramalho)

Qual surpresa, qual encanto. Fomos. Era uma noite chuvosa e estávamos desde as 14h na UNIRIO, local da entrevista. Saímos às pressas a fim de chegarmos a tempo para a aula. E no caminho, Gregório ia falando sobre a importância dos escritos de Cecília Meireles sobre educação.

Ao chegarmos à sala de aula, a primeira história que Gregório contou para a turma foi a de seu nome, como uma forma de se apresentar. Os olhos atentos da turma de adultos do 7º ano do Ensino Supletivo revelavam o encantamento mobilizado pelas histórias

Enquanto Gregório apresentava os livros de sua autoria, as duas outras turmas, para as quais eu ainda lecionaria naquele dia, foram reunidas. Ambas eram de 6º ano. Quando entrei na sala, estavam bastante alvoroçados aguardando a visita do “Papai Noel”, como haviam apelidado o convidado. Fiquei um tanto apreensiva com este apelido, temerosa de uma possível recepção crítica ao convidado. Porém, o que ocorreu foi bastante diferente. Uma mudança total de olhar dos alunos para com Gregório.

De fato, Gregório usa óculos, tem aquele *olhar bondoso* que aparece nas imagens do *bom velhinho* e possui uma barba branca de tamanho médio, embora

seja nortista, o que já não favorece tanto a semelhança com Noel. Contudo, o encantamento provocado nas turmas com suas histórias não deixou nada a dever ao *mito do velhinho* que distribui presentes para todas as crianças na noite de natal.

Quando entramos nesta sala, que reuniu as duas turmas de 6º ano, Gregório se apresentou como contador de histórias e iniciou uma história solicitando aos alunos que refletissem sobre o que ele iria contar. Ele contou a história: “A Pescadinha” que está no livro de sua autoria “Ler e contar, contar e ler” (GREGÓRIO, 2011). Um pescador conversa com um peixe que tem poderes mágicos e transforma, a pedido da sua esposa, sua casa humilde em um grande palacete. O tema da história é a cobiça.

Enquanto ele narrava eram diversas as reações dos alunos. Um aluno adolescente, bastante agitado que havia criticado a presença do narrador antes entrar em sala de aula, participou ativamente rindo e imitando um pouco dos gestos do narrador. Ele era quem mais havia criticado a presença do narrador antes entrar em sala de aula. Parecia surpreso em ver um adulto fazendo gestos rebolativos enquanto narrava a história. A performance de Gregório, de certa forma, rompia com uma lógica corporal presente na escola fundada na disciplinarização e controle do corpo.

Zumthor (1993), discutindo as características da recepção no ato performático, mostra como gesto e voz se complementam na produção de sentidos. Entendendo o gesto como indissociável da palavra, prossegue: “*Na fronteira entre dois domínios semióticos, o gestus dá conta do fato de que uma atitude corporal encontra seu equivalente numa inflexão de voz, e vice-versa, continuamente*”. (ZUMTHOR, 1993, p. 244).

A surpresa do aluno do EJA (Educação de Jovens e Adultos) diante de um senhor que contava histórias não só com palavras, mas também com o corpo, tornava-se indicativa de tantas outras contribuições que a arte pode oferecer para a construção de uma escola de mais qualidade para toda a população.

Ao final da história, todos participaram apresentando suas opiniões sobre o quanto esta cobiça ainda estava presente nos dias de hoje. Gregório indicou a leitura do conto de Marina Colasanti “A moça tecelã”, como uma versão masculina da cobiça, conto este que já estava na apostila de leitura que eu havia preparado para a turma. Tal coincidência rendeu boas discussões e comentários posteriores

sobre a importância do espaço para o lúdico nas escolas e ainda sobre os sonhos dos alunos relacionados à educação ou às suas perspectivas de vida.

Olhando para alunos e alunas do EJA, numa noite chuvosa daquelas, quando todos e todas, assim como eu, haviam trabalhado o dia inteiro, eu pensava: o que esperar da escola? Que sonhos seriam estes? Chegavam cansados e não desistiam. Moravam longe, mas lá estavam, prontos para, com todas as dificuldades de apropriação da linguagem escrita, buscar a tão sonhada escolarização que possivelmente para a grande maioria que ali estava, fora negada no momento previsto em lei. Que difícil missão esta de ensinar algo! E que fantástica fábrica de ideias esta a das histórias! Aparecia ali, naquele momento, a tensão entre ser professora e ser narradora de histórias. Uma relação conflituosa: por um lado o encantamento, as discussões as emoções; por outro lado, o conteúdo pedagógico, racional e desapaixonado: sujeitos predicados orações subordinadas. .

Gregório apresentou os livros de sua autoria, instigando ainda mais o interesse da turma. Ávidos por respostas, os/as alunos/as questionavam sobre como era ser um escritor, sobre quem fazia as ilustrações, sobre as dificuldades da produção, sobre a capa etc.

Terminada a apresentação, Gregório perguntou sobre a importância de contar histórias, sobre o que a turma achava e o depoimento mais emocionante foi de uma das alunas, a mais velha da turma. Enquanto falava como se sentira importante por ter a presença de um contador de história e escritor em sala de aula, seus olhos enchiam-se de lágrimas. Para ela, essa presença havia sido um presente especial, principalmente, por nunca ter ouvido histórias quando criança. Neste momento meus olhos também se encheram de lágrimas, e ainda agora, ao escrever, me emociono. Ela fora criada por pais adotivos, atualmente seus patrões. Ela nos contou que aprendera a ler naquela escola e queria contar histórias para seus filhos, para que eles pudessem viver este momento que ela não pudera ter quando criança.

Ao final, todos solicitaram uma foto com ele. O acontecimento foi encantador. Superando as inúmeras dificuldades da Educação de Jovens e Adultos, o ambiente criado pela contação de histórias revelava-se extremamente fértil para aproximar alunos e professores de uma forma mais descontraída, solidária, amorosa, enfim humana.

Saí de lá encantada com o acontecimento. Sentia que o ambiente criado pelas histórias podia contribuir para modificar as relações dos estudantes com os

textos e possibilitar novos diálogos em sala de aula, inclusive para os adultos. A experiência com a contação de histórias junto com Gregório me possibilitava vislumbrar outros caminhos para a prática docente. Caminhos estes inspiradores de atividades e exercícios de apropriação da língua portuguesa que, menos comprometidos com o acúmulo de informações, favorecem a apropriação da língua escrita como uma forma de expressão do humano.

Em um dado momento da entrevista, brincando com os sentidos das expressões “trair” e “distrair”, Gregório instigou-me a levar mais adiante a reflexão sobre o momento vivido em sala de aula:

DANIELE - (...) Mas eu acho que mesmo, em alguns momentos, a gente (quando conta uma história) se apropria disso (da sua experiência de vida) abertamente, conscientemente, falando dessa música ou da infância. E em outros, você só vai se dar conta mais a frente, que aquela história tem uma referência da sua história também.

GREGÓRIO - Distráido. (risos).

GREGÓRIO - Você está traído, está tenso aí, em algum momento em que você distrai, aí revela.

DANIELE - E isso é mágico também. Essas buscas...(Entrevista Gregório Filho e Daniele Ramalho)

Na experiência vivida com os alunos do EJA, a expressão “traída” dizia a respeito de uma necessidade de ensinar os conteúdos do currículo. Com a expressão “dis-trair”, vinha a percepção das múltiplas possibilidades de leituras que cada um poderia fazer ampliando os sentidos do texto, entrelaçando-os às experiências dos alunos. Voltava, assim, meu olhar mais para a condição humana do que à concepção curricular que enquadra os saberes em determinados compartimentos.

Tal encontro na escola, que ainda ressoa para mim como experiência, também ecoou nos alunos, provocando novos desdobramentos. Na semana posterior à visita do narrador, recebi um presente da outra professora de Português da turma de 7º ano: uma redação produzida coletivamente em sala de aula. Orientados por ela a escrever um texto que expressasse o momento-presença do contador de histórias em sala de aula, a turma fez a produção a seguir:

Semana passada, veio à nossa sala, um contador de histórias. Ele era alto, tinha uma barba branca e parecia com o Papai Noel. Ele contou a história da sua vida, das gerações passadas, nas tribos Kaxinawàs. Ele fazia gestos interessantes, passando a mão na barriga para mostrar como as mães índias faziam para que os filhos nascessem obedientes e inteligentes. Ele contou que os seus vizinhos eram

bem diferentes. Havia igreja, macumba, turcos e judeus. Na verdade, a história que ele contou foi a história do povo brasileiro.⁵³

A perspicácia revelada pelos/as alunos/as na conclusão do texto, *a história que ele contou foi a história do povo brasileiro*, co-relacionando a história de Gregório, com a história do povo, remeteram-me ao conceito de escuta - sensível de Barbier (2002).

Sem dúvida, deve-se saber apreciar o “lugar” diferencial de cada um dentro de um campo de relações sociais para se poder escutar sua palavra ou sua aptidão criadora. Mas a escuta sensível se recusa a ser uma obsessão sociológica fixando cada um em lugar e lhe negando uma abertura a outros modos de existência além daqueles impostos pelos papéis e pelo status. Ainda mais, a escuta sensível pressupõe uma inversão da atenção. Antes de situar uma pessoa em “seu lugar” começa-se por reconhecê-la em “seu ser”, dentro da qualidade de pessoa complexa dotada de uma liberdade e de uma imaginação criadora. (BARBIER, 2002. p.2).

Retomando a entrevista, Gregório também reafirma a importância de uma escuta atenta para a produção de sentidos criada pelo ouvinte, como um fator relevante na formação do contador de histórias. Exemplificando a forma como o público agrega novos sentidos que podem ser enriquecedores para leitura que o próprio narrador tem da história, relata:

GREGÓRIO- A Edite que é uma contadora de histórias, uma educadora. Quando criança, a madrinha da Edite era muito chique e usava termos impostados da língua e usou a expressão, certa vez: de súbito. E a Edite gravou a palavra de súbito. Aí a mãe um dia perguntou a menina: - Filha, quer tomar um leite? Edite respondeu: de súbito. Ela não sabia da palavra de súbito, mas sabia o sentido. (Entrevista Gregório Filho e Daniele Ramalho)

Neste trecho é possível perceber os sentidos criados por Edite. A fim de assimilar uma expressão desconhecida: “de súbito” a criança cria novos sentidos a partir do contexto. Zumthor (1993) reforça a relação entre a palavra oral e o contexto:

A palavra pronunciada não existe (como o faz a palavra escrita) num contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um processo mais amplo, operando sobre uma situação existencial que altera de algum modo e cuja totalidade engaja os corpos dos participantes. (p. 244)

Tal como o autor, podemos refletir sobre o quanto a palavra e o sentido dependerão do contexto e das relações que são travadas no momento da contação

⁵³Redação coletiva produzida pelos/as alunos/as de 7º ano da Escola Estadual de Ensino Supletivo Pedro Ernesto, sob a orientação da professora Maria Valéria de Oliveira.

de histórias relembra também os estudos de Bakhtin (1992) sobre tema e significação. E nos ajuda na compreensão da relação de afeto possível neste encontro entre narrador e público.

Apontando a intrínseca relação entre a palavra e o gesto, Zumthor nos ajuda a pensar também sobre a dimensão autoral da contação de histórias, traduzida no jeito de dizer, no tom de voz, na expressão corporal.

A voz jaz no silêncio do corpo [...] Aquilo que dá margem a falar, aquilo no que a palavra se articula, é um duplo desejo: o de dizer, e o que devolve o teor das palavras ditas. Com efeito, a intenção do locutor que se dirige a mim não é apenas o de me dar uma informação, mas de consegui-lo, ao provocar em mim o reconhecimento dessa intenção, ao submeter-me à força ilocutória de sua voz. Minha presença e a sua no mesmo espaço nos colocam em posição de diálogo real ou virtual: de troca verbal em que os jogos de linguagem se libertam facilmente dos regulamentos institucionais; posição em que os deslizamentos de registro, as mudanças de discurso asseguram ao enunciado uma flexibilidade particular. (ZUMTHOR, 1993, p. 32).

Assim, no processo da contação de histórias, além da seleção e da preparação de uma versão pessoal para a história escolhida, a atenção para a palavra em si, merece um cuidado especial do/da narrador/a como nos ensina Gregório, inspirado por Paulo Freire:

Vamos pensar nesta inspiração do Paulo Freire que insistiu muito, ele insistia e sua voz, através de sua escrita, a voz de Paulo Freire continua existindo, que é esta questão de engravidar a palavra de sentido.(...) Sentido de beleza, sentido de comunhão, de compartilhamento, então uma palavra grávida. Esta imagem que ele me deu me ajudou muito, e me ajuda né: de engravidar a palavra de sentido. (Entrevista Gregório Filho e Daniele Ramalho)

No diálogo com Freire, Gregório nos ajudava a pensar que a palavra grávida de sentidos se equivale à “*palavramundo*” freiriana. Engravidar a palavra de sentido, também pode ser uma proposta inspiradora para a construção de práticas alfabetizadoras que tenham como referência a apropriação da leitura e da escrita como um instrumento de intervenção na realidade.

Contudo, a reflexão de Gregório sobre a potencialidade das palavras grávidas de sentido não abrange apenas a alfabetização, seja de crianças ou adultos e a escola, a contação de histórias é percebida como uma prática social que se espalha na sociedade por diversos ambientes:

Este sentido de conforto.. e este conforto não é individual ele é um conforto humanitário, solidário, um conforto social, aí eu posso trabalhar a gestão da palavra promovendo conforto que é a beleza em diversos ambientes, pode ser em uma enfermaria, num hospital (...) (Entrevista Gregório Filho e Daniele Ramalho)

Outro aspecto a ser destacado no diálogo com o narrador nos remete à discussão sobre a natureza social das escolhas das palavras, dos sentidos e imagens que elas nos provocam. Tal como aponta o narrador:

E aí é por isso que eu falei do contador diabólico, que é gerador de perguntas e grávido, grávido de imagens. Não tem só uma imagem sugerida por uma palavra, eu posso, a partir daquela palavra, criar imagens diferentes e escolher. Então qual é o exercício aí, da escolha, do discernimento. Então o que eu posso escolher, o que eu posso discernir nas minhas atitudes, relativas com o outro, convivência social. Este que gera o sentido dos contadores de histórias, além de outros. (Entrevista Gregório Filho e Daniele Ramalho)

Ong (1998) salienta a importância da oralidade como forma de elaboração e organização do discurso social, portanto do conhecimento. Para o autor a memória oral que trabalha com narrativas míticas, correspondente à necessidade de organização das experiências daquela sociedade, de uma forma memorável: *“para uma cultura oral, aprender ou saber significa atingir uma identificação íntima, empática, comunal com o conhecido, deixar-se levar por ele”* (ONG, 1998 p. 57) Confirmando essa concepção, Bernat (2008) analisando a fala de Sotigui, o griot da região Mandinga, conclui: *“Para a tradição do povo deste griot não há nada que alguém possa lhe dar que já não esteja com você”* (2008, p.17)

Assim, as palavras nestas culturas orais têm uma relação direta sobre os acontecimentos. Para os povos primitivos, a palavra é mais um modo de ação do que uma maneira de referenciar o pensamento. Daí a responsabilidade apontada por Gregório acerca do uso das palavras, do quanto elas vêm carregadas de sentidos, do quanto elas fazem parte da realidade do público ouvinte. Como o exemplo trago o destaque apresentado pelo narrador em conferir-se um cuidado para com os sentidos gerados pelas palavras:

Assim procuramos qualificar nosso exercício diário de discernimento: lançando múltiplos olhares sobre as mesmas imagens e questões que nos são postas na relação com o outro e com a natureza e, desse jeito, participando da gestão de um mundo que desejamos justo e, portanto, melhor na escolha e formação de repertórios. (Gregório, 2011, p. 94)

Um exemplo foi citado por Gregório na entrevista a respeito da escolha das palavras. Tanto quanto uma opção estética, tais escolhas elaboram o sentido que a história trará para o leitor ou ouvinte.

No fragmento a seguir, ele narra a história compilada por Ítalo Calvino, do Livro *Fábulas Italianas* (CALVINO, 1992):

Yufá, tonto como era, não lograva obter nenhum convite ou um gesto de acolhida. Certa vez foi até uma fazenda para ver se lhe davam alguma coisa, mas como o viram tão mal-ajambrado, soltaram os cães atrás dele. Então sua mãe arranhou para ele um lindo casacão, uma calça, e um jaleco de veludo. Vestido como um cavaleiro, Yufá retornou a mesma propriedade. Acolheram-no muito bem e o convidaram para comer com eles, e ali cobriram-lhe de elogios. Quando lhe trouxeram comida, Yufá com uma das mãos a levava à boca e com a outra a punha nos bolsos, bolsinhos, no chapéu e dizia: - Comam, comam, minhas roupinhas, pois vocês é que foram convidadas, não eu. (Entrevista Gregório Filho e Daniele Ramalho)

Completando sua análise, o narrador enfatiza a relevância das escolhas das palavras para o sentido que se deseja imprimir à história:

É uma fábula popular, encontramos o mesmo tema em diversas culturas, e este inusitado deste personagem que guarda a comida, conversa com as roupas no final surpreende as pessoas e ao mesmo tempo contém na escrita beleza. (...) Certa vez Yufá foi até uma fazenda”, imagine a palavra fazenda, o que é que você lembra com a palavra **fazenda**? E depois o que é que aconteceu com esta fazenda? Soltaram os cães atrás dele. E depois que ele se veste como um cavaleiro ele retorna à mesma **propriedade**, a palavra fazenda não aparece, a palavra que aparece é **propriedade**. Quem imagina a palavra fazenda pode imaginar a um sentido amoroso, de criação, afetivo, de residência, dos animais, dos vegetais enfim. E propriedade fica em nosso imaginário de posse, mistério. (Entrevista Gregório Filho e Daniele Ramalho)

A história narrada, portanto, encontra na palavra a sua maior sustentação, a construção de sentidos se completa e complementa a narrativa e não seria a mesma, caso o narrador a houvesse modificado, passando de “*propriedade*” para “*casa*”, por exemplo. O papel e a função social da contação de histórias estão presentes nesta escolha. O contador de histórias precisa ter conhecimento disso para que os múltiplos sentidos da história literária possam dialogar no momento da narração.

Heloísa Prieto (1999) afirma que as narrativas que vemos a todo o momento, nos comerciais, nas novelas, nos filmes, nos livros e nas histórias tem *uma história a nos contar. Algo que diz respeito a nós, ao tempo em que vivemos, a valores ancestrais, a modas passageiras.*” (p. 10). Tal afirmativa nos ajuda a pensar que as histórias que ouvimos, a forma com as quais elas nos são contadas dizem muito a nosso respeito, enquanto sujeitos e enquanto ser social, principalmente, quando estas podem se tornar elementos de contraposição para as narrativas que nos chegam pelas produções de massa.

Somos aquilo que vamos adquirindo ao longo da vida. Os primeiros jogos, as brincadeiras, as cantigas, os contos vão imprimindo em nós um pouco daquilo que vamos ser quando adultos. Não somos passivos às experiências e, a cada uma aprendida, incorporamos informações, transformamos, acrescentamos parte da nossa própria “herança” e vamos construindo nosso jeito de nos olhar e de olhar o mundo. Produzindo saber, saberes, comprometidos com nossa época e lugar. (Gregório, 2011, p. 93)

Este saber experiência como um saber particular, subjetivo e relativo, está presente na relação entre o contador de histórias e seu público, dada pela experiência estética, pois mesmo que muitos assistam a mesma história narrada, apesar de compartilharem sentidos, criam os seus próprios.

O prazer estético pode permitir uma relação direta da experiência da obra com a experiência de si mesmo. Neste sentido a reciprocidade acontece também para o contador de histórias. Nas entrevistas realizadas também é discurso comum entre os contadores, a relação entre a escolha do repertório e as suas histórias de vida. Segue-se entrevista com Gregório Filho:

Quando estou contado esta história do folclorista eu estou trabalhando poesia, revelando a palavra, a palavra que encanta, que produz sentido, os significados da origem da palavra. Mas ao mesmo tempo eu estou revivendo momentos que eu vivi em minha trajetória de discriminação, por causa da minha roupa, da minha aparência e também estou pensando na diferença social. Destas relações sociais, das desigualdades, dos preconceitos, na relação de conceituar pela aparência do outro. (...) Na ação, eu puxo um episódio que aconteceu e vou revelando um momento da minha trajetória, puxo outro episódio, outro episódio, aí encontro uma fábula, encontro um poema, uma música. (Entrevista Gregório Filho e Daniele Ramalho)

Reiterando a afirmativa de Larrosa de que “*o sentido do que somos depende das histórias que contamos e das que contamos a nós mesmos*” (2010, p.48), percebemos o mesmo sentido presente na narrativa de Gregório quando diz:

Na ação, eu puxo um episódio que aconteceu e vou revelando um momento da minha trajetória, puxo outro episódio, outro episódio, aí encontro uma fábula, encontro um poema, uma música. (e canta): “Mandei cair minha casa/mandei, mandei, mandei, mandei cair de amarelo, caiei, caiei, caiei” (Narra a poesia) “Minha mãe cozinhava exatamente/ Arroz, feijão roxinho ou molho de batatinhas/ Mas cantava. Minha mãe cozinhava exatamente/ Arroz, feijão roxinho ou molho de batatinhas/Mas cantava” (canta). “Mandei cair minha casa/mandei, mandei, mandei, mandei cair de amarelo, caiei, caiei, caiei.” Então, um pedaço da minha vida. O canto é um canto de origem afro-brasileira, canto de trabalho, que minha mãe cantava. Mas o poema é de Adélia Prado não é meu, e eu: “Adélia me empresta o seu poema”. Aí fez lembrar a cozinha da casa da minha infância e minha mãe veio com esse canto. É a minha vida, aí já estou contextualizando a minha casa, a lembrança da minha mãe, que ela cantava, o contexto cultural. (Entrevista Gregório Filho e Daniele Ramalho)

Contar histórias de outros autores e contar as próprias histórias vividas são movimentos que se entrelaçam, às vezes se misturam: “*na ação, eu puxo um episódio que aconteceu e vou revelando um momento da minha trajetória, puxo outro episódio, outro episódio, aí encontro uma fábula, encontro um poema, uma música. (...) Um pedaço da minha vida.(...) É a minha vida*”. O compartilhar de experiências confirma o que Boaventura Santos (2006) tem apontado: todo o conhecimento é autobiográfico.

Destacando o valor autobiográfico da contação de histórias Gregório (2011) afirma em seu livro: “*É preciso ouvir e contar histórias, ouvir as histórias dos outros e ordenar as suas próprias.*” (p. 97)

Boaventura Santos (2006) destaca, na ótica de um paradigma emergente, a importância de um conhecimento-emancipação que aposte na solidariedade como forma de saber. O compartilhar de afetos, de ideias, de sentimentos, de visões de mundo, bem como o reconhecimento do outro, favorecidos pela narração de histórias, neste caso, pode alimentar o caráter solidário de produção de conhecimento e inspirar ações educacionais e culturais na perspectiva da emancipação.

Como nos alerta Kramer:

... a humanidade não resolveu seus mais básicos problemas de aceitação do outro, de reconhecimento das diferenças e de garantia da pluralidade, e é contra a injustiça e a desigualdade que marcam a história humana que precisamos direcionar todas as nossas ações educacionais e culturais. (Kramer, 2001, p.24)

Acreditando que a literatura oferece possibilidades mais amplas e polissêmicas para a compreensão e criação do real, entendemos, igualmente, que a narração de histórias acrescenta ainda a essa possibilidade a fruição das narrativas literárias. Dessa forma, a narração de histórias, como a literatura de forma geral, contribuem para ampliar nossa compreensão do mundo.

Penso como La Fontaine (apud GREGÓRIO, 2011) que:

Se quiser falar ao coração dos homens há que se contar uma história. Dessas onde não falem animais, ou deuses e muita fantasia. Porque é assim – suave e docemente- que se despertam consciências. (p. 12).

Entendemos que o “despertar das consciências” “*suave e docemente*” a partir da contação de histórias, pode colaborar para a formação de um ser sensível. E, tal como nos aponta um Griot, contador de histórias africano: “*Ser sensível é não*

esquecer de si na procura de escutar o que se passa fora.” (Kouyaté apud BERNAT, 2008, p.15).

Reconhecer a prática da contação de histórias como uma atividade que alimente a utopia, pode ajudar a construir espaços em prol da *“humanização, resgate da experiência humana, conquista da capacidade de ler o mundo, de escrever a história coletiva, de expressar-se, criar, mudar.”* (Kramer, 2001, p.24)”

4.2 ESPELHOS DO VISÍVEL: narrativas em diálogos

*A medida que trabalhava com maior maestria,
no excluir, abstrair, meu esquema
perspectivo clivava-se em forma meândrica,
a modos de couve-flor ou bucho de boi,
e em mosaicos, e francamente
cavernoso, como esponja.
(Guimarães Rosa)*

A seguir narro-lhes um pouco mais das tantas descobertas provocadas pelo material das entrevistas. Neste processo encontrei-me em meio a um mosaico de falas e, aos poucos, fui “excluindo, abstraíndo”, dentre elas as muitas possibilidades de discussão. Retomei a citação de Rosa, ao perceber que, assim como no espelho, as experiências de cada entrevistada/do, mesmo em suas singularidades, se faziam refletidas, ou encontravam eco nas diferentes práticas narradas. Espelhar-se na prática do outro também contribui para uma melhor percepção de nossas próprias práticas.

A “conversa com as entrevistas”⁵⁴ revelava a cada momento um caleidoscópio de possibilidades. A cada conversa um outro aspecto relevante das narrativas se destacava, compondo novos mosaicos de cores e matizes. Permiti-me fazer edições das entrevistas e, numa difícil tarefa, selecionar temas-questões que pudessem evidenciar outras camadas de compreensão das/do contadoras/r de histórias entrevistadas/o sobre a própria prática, ainda não contempladas nas discussões anteriores.

⁵⁴Explico a expressão “conversa com as entrevistas” na página 29, quando faço uma primeira apresentação do meu movimento investigativo.

Assim sendo, cheguei às seguintes temáticas: questões relativas ao ser contador de histórias; aspectos relevantes quando à formação de um repertório de histórias; questões relativas à recepção das histórias quanto a moral ou tabus; a relação performática da ação na contação de histórias; e formas de percepção sobre a contação de histórias.

Retomando a metáfora do caleidoscópio, cabe salientar que as questões trazidas são relativas, representativas de formas de olhar a partir de determinado ângulo. Não são verdades fechadas. Entendendo-as muito mais como novos diálogos que se desdobraram a partir das “conversas com as entrevistas” questionamentos sobre as práticas, sobre as quais se fundam as ações dos narradores, conforme narro a seguir.

4.2.1 Quem é o contador de histórias?

Iniciamos com a fala de Daniele que, em diálogo com Gregório, nos instiga a ampliar a discussão sobre quem é o/a “contador de histórias”:

DANIELE - Mas, acho que, mesmo que o discurso, não na cena, acho que temos que estar muito atentos ao discurso do trabalho da gente. (...) Então, que tem uma coisa também, como acho que no Brasil ainda é mais recente, a gente ainda não entende muito bem, nem os próprios contadores, nem o público, nem as instituições culturais: “Quem é essa figura. Da onde ela vem? É um bibliotecário? É um professor? É um profissional? É um pesquisador?”.

GREGÓRIO - Um médico.

DANIELE - É claro.

GREGÓRIO - Um promotor da saúde. Um promotor da leitura, um promotor social. (Entrevista Gregório Filho e Daniele Ramalho)

No diálogo entre o narrador e a narradora, destaco dois aspectos: um primeiro diz respeito aos problemas enfrentados no dia-a-dia em suas práticas advindos das dúvidas por parte da sociedade sobre o papel ou a identidade dos contadores/as de história; um segundo diz respeito às inúmeras possibilidades de atuação como contador/a de histórias.

As questões trazidas por Daniele “*Quem é essa figura? De onde ela vem?*” mostram a ausência de uma discussão mais clara, tanto dentre os/as próprios/as

contadores/as, quanto por parte da sociedade, sobre que prática é essa?

Quem são seus sujeitos? Em que campo se insere? Educacional, cultural? Enquanto a discussão não acontece de uma forma mais orgânica, ouve-se no cotidiano: “é aquele/a que conta historinhas para criancinhas”. O uso do diminutivo é indicativo de desvalorização, não apenas da prática em si, como também de atividades voltadas para a infância.

Por outro lado, porém, os próprios dados trazidos na dissertação mostraram que a prática de contação de histórias no Rio de Janeiro se tornou significativa a partir da década de 90. Ou seja, sendo uma prática, nas características aqui apresentadas⁵⁵, relativamente recente entre nós, a contação de histórias ainda comporta muitas questões até entre os/as que a praticam.

Compreendemos, ao longo da trajetória da pesquisa, que dois pontos foram motivadores para um determinado movimento dos narradores que passaram a ocupar os grandes centros urbanos. Foram eles: de um lado um movimento que parte das políticas públicas de divulgação e incentivo à leitura, promovidas pelo PROLER – quando do início de sua criação e tendo como ponto culminante as ações da Casa da Leitura e; de outro, o intenso interesse do público, ávido por ouvir as histórias, o que gerou uma ampliação dessa atividade em outros espaços.

Conforme já foi destacado, Benita Prieto narrou-nos que no início da década de 90, não havia uma noção precisa, nem uma compreensão efetiva do que era o contador de histórias: “*quando falava em contador de histórias (...) ninguém sabia e quem sabia ficava louco*”. Percebe-se que ainda hoje existe um movimento muito maior e significativo de ações que são realizadas em diversos locais do mundo, que inserem a contação de histórias em outro patamar de compreensão, mas sem retirar dela a sua simplicidade de atuação.

Tal amplitude da ação dos/das narradores/as perpassou a fala dos entrevistados/das abrangendo à prática como social e, de certa forma, profissionalizada, visto que alguns narradores retiram dessa atividade alguma remuneração. Porém, como este não foi o foco dessa pesquisa, seguimos com outras questões mais relevantes. Sobre os narradores Daniele complementa:

⁵⁵Relembro as questões discutidas nesta pesquisa no capítulo 3 sobre a característica específica da retomada da contação de histórias e dos novos narradores urbanos.

Eu acho que existe um caminho, existe uma pessoa e a palavra. Todo mundo pode contar. Acho que há várias maneiras, instâncias, de contar, mas eu acho que uma mãe pode contar, um ator pode contar, profissionalmente ou não. (Entrevista Gregório Filho e Daniele Ramalho)

Aparece nas falas dos/das narradores/as entrevistados/as a prática como uma prática livre, que pode ser realizada em diferentes espaços e por diferentes pessoas, tal como Gregório nos aponta: “o contador é um *promotor*”. A função social se faz presente na fala do narrador, pois, a palavra “promotor” traz em si o sentido de aquele que fomenta, que organiza, neste caso, promove o espaço para o encantamento, para as histórias.

Eis uma das ideias apresentadas pelos/as narradores/as, de uma prática que pode ser realizada por qualquer pessoa que tenha uma atitude perante a história. Gregório aprofunda a questão incluindo a ideia de formação de novos contadores:

Tem uma cantiga popular que é dos nossos avôs, lá boêmios que cantavam, que era: (canta 2X) “Jabuti sabe ler, não sabe escrever, trepa no pau e não sabe descer. Ler, ler, ler e escrever”. E aí o povo foi brincar, dançar e aí foi diminuindo e ficou “Leeer’ e escrever”. E aí ficou : “Lê-lê-lê-rê-rê- lê-lê- lê- lê-rê-rê”. Mas, o ler e escrever, **é essa idéia de você se formar um leitor de mundo, que aí o que Paulo Freire até aproximou. E também como leitor de mundo, se tornar um escritor, com uma escritura própria. Essa escritura, não necessariamente grafada como letra, pode ser grafada com uma imagem, com uma atitude, com gestos, com o solidário, com atuação social, uma escritura ou com um escritor, um poeta. Nós temos personagens, personalidades, na nossa sociedade que escreveram com atitudes, com gestos... E, então, essa idéia de se tornar um leitor e escritor de mundo, que vem com a brincadeira, com a cantiga, com a dança, com... É que também **sensibiliza e suscita a formação dos novos contadores de histórias.** (Entrevista Gregório Filho e Daniele Ramalho)**

A noção desenvolvida no início da fala do narrador sobre o conceito de promotor não se atém às leituras, da mesma forma que a leitura citada não trata apenas da leitura de livros, quando Gregório relembra a célebre frase de Paulo Freire: “A leitura de mundo precede a leitura da palavra”.(FREIRE,1989 p.8) Em ambos, Freire e Gregório há uma ideia da leitura como atitude, opõe-se, portanto, à passividade.

A canção modificada pelo tempo nos alerta sobre a importância deste “leitor de mundo” e das escrituras, que não são apenas grafadas com letras, mas também por atitudes, gestos e atuação social. O desaparecimento da palavra “escrita” na canção também alerta sobre esta necessidade de inscrição no mundo. Neste sentido, a escritura do ser no mundo pressupõe todo e qualquer empenho do sujeito voltado para uma atitude solidária. Esta atitude nos remonta à Certeau (1994) ao

propor a compreensão da leitura como uma operação de caça.

Se, por um lado, o motivador inicial para o fomento da prática da contação de histórias nos dias de hoje advém da promoção, como parte das ações de políticas públicas de incentivo à leitura, a fala de Gregório nos apresenta possibilidades de compreensão sobre a importância dessa prática não apenas como incentivo à leitura de textos, mas também como produção de novos sentidos.

Discutindo a ideologia da informação, Certeau (1994) enfatiza o momento do reconhecimento do livro como objeto sagrado, como representante de uma voz, de uma verdade, de uma autoridade e, conseqüentemente, de um poder atribuído em relação àqueles que tinham o direito de ler e escrever, especialmente, quando este objeto representava a voz dos poderes da igreja.

Porém, as mudanças do período trouxeram outras formas de relacionamento, ao que antes era visto como um “difundir as luzes” do saber, o conhecimento passou a ser compreendido como o domínio das formas de produção. Os meios de comunicação ganharam das ideias “das luzes”, quando a produção sobrepujou a necessidade de comunicação, gerando uma lógica produtivista que isolava os produtores. Se por um lado, o acesso à leitura e escrita foi fomentado, por outro lado, coube às mídias escolher quais conhecimentos seriam veiculados, retomando ao ponto de partida inicial, de acesso e poder ligados à difusão do conhecimento, gerado agora na produção do mesmo.

Ao cabo e ao fim de uma sociedade “escriturística”, em que a escrita é símbolo de poder, acabou-se por separar duas ações que andam juntas: ler e escrever, “*Escrever é produzir o texto; ler é recebê-lo de outrem sem marcar aí o seu lugar, sem refazê-lo.*” (CERTEAU, 1994, p.264)

Encontro na história da cantiga popular recuperada por Gregório pistas da discussão de Certeau. Se as cantigas populares, assim como as histórias tradicionais são veículos do saber popular, de um saber que não depende dos meios de produção para ser passado, pois é veiculado pelas vozes anônimas, passado de geração a geração, então, cabe a comparação entre a separação das ações de ler e escrever como fruto do movimento de uma “sociedade escriturística” e o desaparecimento do ler e escrever na canção do Jabuti.

Grundtvig (apud DE CERTEAU, 1994, p. 221), reitera que “*somente palavras que andam, passando de boca em boca, lendas e cantos, no âmbito de um país, mantêm vivo o povo*”. Não estaria nessa história da supressão da escrita,

fragmentos de uma “verdade” que foi sendo absorvida pelo povo, como a imposição da escrita autorizada só a uns poucos?

Daí a necessidade de uma atitude para tornar-se “*um leitor e escritor de mundo que vem com a brincadeira, com a cantiga*”, como estratégia que permita-nos conceber outras possibilidades. Possibilidades estas que se fazem presentes também na fala de Gregório ao defender que a brincadeira de ler e escrever o mundo, - não por acaso, acrescento – deve sensibilizar e suscitar a formação dos novos contadores de histórias.

Para melhor apresentar estas ideias sobre a troca possibilitada pela narração de histórias, trago a experiência de Benita:

BENITA- É. (...), é a aquela história que eu contei: quando você está tão cúmplice do público, “né

(...)- Que é o seguinte: tem um momento que, quando a gente está contando uma história, não é sempre que isso acontece não, não é sempre. Mas tem dias, que parece que o público e você são uma coisa única.

DANIELE - É, então!

BENITA - Isso é muito doido. Não acontece sempre, tem dias que você sai de lá e tem a sensação que está todo mundo dentro de você e você está dentro de todo mundo. Então, nessas duas experiências pra mim foram perfeitas. O riso primeiro, “né”? Que a gente estava fazendo um espetáculo na Casa da Leitura. (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

BENITA- É. (...) São duas histórias, lembrei agora que você falou: “– Você tem que me contar aquelas histórias de novo”. Que eu estava falando sobre(a narradora relembra um momento da oficina de mediadores de leitura): uma quando eu chorei muito contando história e quando eu ri muito contando uma história, “né”?

SIMONE - Ah, é! É bonito.

BENITA - Então, isso tem haver exatamente com isso daí.(Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

Esta memória da narradora nos remete à Zumthor (2007) quando diz da condição do intérprete que renova os sentidos do texto, quando um enunciado é realmente recebido: “*transmissão e recepção aí constituam um ato único de participação, co-presença, esta gerando prazer.*”(p.65). Interessante refletirmos sobre o quanto, mesmo em se tratando de uma obra autoral, a memória da narradora permite trazer viva a experiência da leitura. Benita relata o momento do encontro particular com o público:

Então, o que aconteceu comigo? Estava o povo lá todo rindo por causa da história. Nisso, eu me transporteí naquele exato momento. Eu me senti a Sylvia Ortoff, sabe? Eu estava sentido todas as sensações dela. Na minha cabeça, era como se eu tivesse com a roupa da Sylvia Ortoff, era como se eu tivesse sentido aquele negócio. E eu comecei a rir, mas eu não parava de rir. Mas eu não parava de rir. Mas eu ria, eu ria, eu ria, eu ria... E a Cissa estava sentada na minha frente. E eu ria e a Cissa ria. E a Cissa ria e eu ria e o público ria. E a Cissa ria, eu ria e o Celso ficava atrás: “– Continua a história pelo pelo amor de Deus! Continua a história! Continua!”. E a gente ria, ria, ria, ria, ria. Até que eu respirei e continuei. E aí terminou. Bárbaro, tudo, espetáculo “show de bola”. Todas as histórias eram muito divertidas, “né”? (...)

E quando terminou, eu falei pra Cissa: “– Poxa Cissa, tu me desconcentrou”. Ela falou: “– Não, você estava rindo. Eu estava achando engraçado”. (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

Procurando contribuir para a reflexão sobre um perfil de contador de histórias penso que a questão de articulação entre o texto escolhido para narrar e os sentidos produzidos a partir da leitura desse texto é um aspecto importante. Na simples escolha do que narrar, seja reescrevendo uma história conhecida da tradição popular, ou optando por um conto autoral, o/a contador/a de histórias está produzindo sentidos. Produz ao se apresentar a um público, produz com o público e produz novos sentidos a cada vez que conta a história. Ao que podemos perceber, o processo em via de mão dupla: tanto do texto que é contado pela narradora, quanto pela comunhão como público reiteram o que Benita disse: “*Mas tem dias, que parece que o público e você são uma coisa única.*”

Concluindo com Certeau (1994) “*uma literatura difere da outra menos pelo texto do que pela maneira como é lida.*” (p.264), compreendo que os narradores contribuem com uma leitura particular que, pela oralidade, possibilita acrescentar novos sentidos à obra, para além daqueles que o leitor sozinho compõe.

Passamos a outro ponto de confluência e articulação entre os narradores: o repertório.

4.2.2 Repertório: O que contar

Qual história contar? Eis uma das perguntas iniciais para aqueles/as que resolvem se aventurar nesta atividade. Quando falamos em repertório de contadores/aas de histórias estamos efetivamente relacionando às obras literárias dispostas para narração. Esta denominação já traz em si a fundamentação sobre a qual os/as chamados/as novos/as contadores/as de histórias estão ligados: estudos das histórias a partir dos livros. Cabendo à/ao narradora/r escolher para além de um repertório conhecido - as histórias tradicionais de seu local de origem - escolher também dentro do repertório de histórias literárias autorais - escritas ou compiladas por determinados autores/as.

Esta noção de repertório nos remete à condição dos narradores tradicionais que recebiam histórias de seu núcleo de convivência, tal como nos aponta Lima

(2005). Para o autor, a força narrativa das histórias tradicionais – do grupo da região do Cariri estudado em sua pesquisa - advém de específicas histórias que são passadas de geração em geração, que constituem uma referência comum representativa de um grupo cultural, neste caso, as conhecidas como “Histórias de Trancoso”. Interessante perceber, que na prática dos novos contadores de histórias, o repertório também traz esta memória oral em alguns momentos. Tal como nos aponta Gregório, quando falava sobre o encontro com a narradora Daniele, em que ouvira uma história da tradição indígena que fazia parte de seu repertório:

E assim eu encontrei a Dani, também, nessa oficina que ela foi e lá pelas tantas ela contou um mito indígena, um mito bororo, uma versão. E aí eu contei outra versão, de outra maneira. Aí nós nos encontramos nessa trajetória aí de contar histórias. Minha avó que me contou essa história. Eu tive a sorte, da maneira que eu contei a ela foi minha avó, eu guardei da minha avó. (Entrevista Gregório Filho e Daniele Ramalho)

A ideia de recuperação da memória traz a valorização das culturas populares ou da tradição. Mas, se essas histórias, às vezes, ficam distantes dos grandes centros, os provérbios ainda fazem parte de um certo repertório comum “ativo” em nossas memórias. A complementação para as histórias populares traduz-se nos provérbios, que também remetem a um saber tal como colocado pelo narrador:

Porque nós somos impregnados de expressões das culturas pelas quais transitamos... Então, porque que ficou gravado inscrito né? É ... escrito e inscrito em mim que: “quem sempre corre nunca alcança”.... (Entrevista Gregório Filho e Daniele Ramalho)

A ideia de escritura, do que fica inscrito em nós quando os provérbios são trazidos pela memória da tradição oral, permite-nos corroborar com Certeau sobre a diferença entre ler o sentido e decifrar as letras. Ler o sentido remete a uma leitura que impregna, que fica impressa em nós, que nos permite saber: “*somente uma memória cultural adquirida de ouvido, por interrogação semântica, cujas expectativas a decifração de um escrito afina, precisa, corrige.*” (CERTEAU, 1994, p. 262).

A retomada desse saber popular tão antigo, contido nas histórias populares, pode ser compreendida como uma forma de resistência às inscrições a que somos impregnados, quando absorvemos a imensa carga de propagandas presentes nas ruas e nas mídias de forma geral. Também retoma à crítica a um ensino escolar voltado somente para conteúdos e não para o uso da linguagem dentro do contexto

social. Desta forma cumpre ressaltar a posição de Cascudo:

A Memória é a Imaginação do Povo, mantida comunicável pela Tradição, movimentando as Culturas, convergidas para o Uso, através do Tempo. Essas Culturas constituem *quase* a Civilização nos grupos humanos. Mas existe um patrimônio de observações que se tornam Normas. Normas fixadas no Costume, interpretando a Mentalidade popular. (CASCUDO 1971, p.9)

As palavras de Cascudo nos ajudam a compreender a memória como patrimônio cultural que, pelo compartilhamento realizado na oralidade, permite transformar o saber em “normas” em uma espécie de convenção sobre formas de agir e de pensar o mundo e as nossas questões humanas. As narrativas populares, portanto, como repertório, trazem fontes de conhecimento. E, para além das narrativas, outras fontes de saber popular perpassam as histórias conforme nos contam Gregório e Daniele:

DANIELE- Que é muito mais forte do que eu falar qualquer outra coisa sobre a escolha das histórias, ou porque contar estas histórias, ou como transformar o mundo. Às vezes é uma frase que a pessoa vai levar, né?

GREGÓRIO - A vinheta, né? O intervalo. Que canta ...

DANIELE- É um comercial.

GREGÓRIO - E cativa também, né? Uma maneira de cativar o ouvinte com o que já conhece “Sucupira, descansa o passarinho que ele deve descansar nos braços do meu benzinho”. (Quadrinha popular) Aí, já se cria uma relação de cativar o outro, para a escuta, o compartilhamento. (Entrevista Gregório Filho e Daniele Ramalho)

Seja por meio dos provérbios, seja por meio das quadrinhas e cantos populares, estes acréscimos às narrativas permitem um diálogo a mais com a história narrada e colaboram para o conhecimento desta sabedoria do povo.

A fim de compreender melhor o processo de escolha do repertório, relembro de um ditado por mim utilizado ao escolher uma história para contar: “*não somos nós quem escolhemos a história, são as histórias que nos escolhem*”⁵⁶. Tal ditado que pressupõe um entrelaçamento e uma compreensão da história que ultrapassa uma simples leitura, revela também a necessidade de um conhecimento minucioso da experiência que a narrativa irá apresentar.

Trago a voz de Daniele que, ao narrar sua experiência nas oficinas do Griot Sotigui Kouyaté, perguntava-se:

⁵⁶Memória trazida de quando fiz a primeira oficina de contação de histórias com Maria Clara Cavalcanti. Depois pude encontrar eco dessa fala também no livro de Clarissa Pinkola Estés.

E aí eu... Ele apresentou pra gente na oficina várias histórias. Aí eu falei: “– Gente! Mas como é que eu vou escolher e tal...”. Aí comecei a escolher as que eu gostava mais. (Entrevista Daniele Ramalho)

E complementa:

Então..., na verdade, o que me salta aos olhos sempre é uma boa história. Eu acho mesmo com esta questão humanitária por trás. Acho que o que sempre me salta aos olhos sempre é: “Essa história me interessa? É uma boa história? Ela tem um bom enredo? Tem personagens interessantes? Ah, então...”. Por exemplo, nas minhas pesquisas lá de histórias pra trazer para o espetáculo - eu resolvi fazer um espetáculo em homenagem ao Sotigui - eu comecei assim. (Entrevista Gregório Filho e Daniele Ramalho)

Para além da dificuldade na escolha de histórias que sejam interessantes, a narradora coloca a importância de se escolher a partir de uma leitura cuidadosa levando em conta a questão humanitária, compreendendo humanitária aqui como possibilidade de leituras que trazem as histórias populares, de uma sabedoria que advém da oralidade. Com isso, Daniele e os demais narradores defendem que a escolha do repertório, remontando a uma circulação das histórias através dos tempos, não se inscreve nos aspectos mercadológicos de produção, visto que, passa por escolhas dos indivíduos que a passam adiante, compondo uma memória social. Tal como encontrado nas leituras de Bernat (2008):

A força da palavra é um atributo da tradição oral da mesma maneira que as sociedades de tradição escrita conhecem muito mais a força do texto. Num caso somos governados pelas leis, os decretos, os tratados, no outro por uma tradição ancestral, a qual não está inscrita nos livros, mas na memória social. (CALVET apud BERNAT, 2008, p.102)

Por outro lado, encontra-se, na questão de escolha do repertório, a possibilidade de trazer a voz de algum/a autor/a, contando uma história autoral. Neste caso, Benita traz a história de sua primeira história. A escolha da narradora se deu por um conto de Joel Rufino dos Santos⁵⁷, que muito diz sobre as tradições populares. A história “O Saci e o Curupira” conta uma situação vivida por um casal quando recebem a visita dos personagens lendários Saci e Curupira e, em troca de fumo, ajudam o casal. O autor consegue mesclar aparições dos dois personagens títulos da história à explicação ainda sobre outros dois personagens conhecidos: “Maria Gomes” e “João Galafoice”:

⁵⁷Joel Rufino é escritor e historiador, especialista em culturas populares, dentre elas, a africana.

Agora, tem uma história minha particular, não é de formação, mas é engraçada, porque, até conto isso para estimular as pessoas, que é assim: eu então fui fazer a oficina⁵⁸, então contei a história do Joel Rufino dos Santos, que é “O Saci e o Curupira”, foi essa história que eu aprendi, com a técnica, a contar.(...)

Aí então o que aconteceu, eu aprendi essa história, e só tinha confiança de contar essa história por conta disso, então, era muito divertido. Celso Cisto e a Lúcia tinham “trocentas” histórias, Eliana um milhão de histórias... Então era assim, no início tudo tem: “– O que a Benita vai contar?”: “– O Saci e o Curupira”. Só que o tempo foi passando e a Benita só contava “O Saci e o Curupira”, cara, era hilário! Aí eles ficavam já de brincadeira, que eu queria ensaiar “O Saci e o Curupira” (risos).

(...)

Fiquei assim um ano da minha vida. “O Saci e o Curupira”. “O Saci e o Curupira”. “O Saci e o Curupira” (risos). (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

A questão abordada pela narradora, para além da comicidade de uma “história da história”, salienta a importância de se apropriar da história, de trabalhá-la cada vez mais comportando percepções. Compreendendo a graça composta pela necessidade de ensaio para uma história que já há muito era contada pela narradora, destaco outra questão de importância: o ganho melódico, ou rítmico, que a contação de uma história por repetidas vezes, em diferentes espaços e para diferentes públicos, permite. Recupero a fala de Girardello defendendo um estudo sistemático da história que possa nos levar a uma certa sonoridade que aproxima da música:

Outra característica importante da narração livre⁵⁹ reside em sua qualidade melódica, em função da ausência do suporte mnemônico que seria garantido pelo texto escrito. Quanto mais vezes contamos uma história - baseada ou não na literatura - mais sentimos que a segurança que vamos adquirindo quanto ao enredo vai imprimindo um padrão melódico e rítmico a nossa enunciação, de modo que, aos poucos, nos percebemos mais cantando do que contando a história, até o dia em que a sensação será a de que a história canta-se através de nós. (GIRARDELLO, 2004, p. 4)

Girardello nos mostra o quanto a assimilação da história é realizada, tanto por meio do estudo, quanto por meio da própria ação de contá-la. E quanto mais ela a narrativa se faz presente na fala do narrador, mais se aproximará do canto, dando-lhe um ritmo próprio a cada contador de histórias. Nestes momentos de imbricação

⁵⁸Com o grupo Morandubetá.

⁵⁹Narração livre foi o termo cunhado por Girardello para designar a contação de histórias que é realizada sem o apoio do livro.

com a história, o/a narrador/a observa mais as ações e respostas do público e com elas joga, ora estendendo uma descrição, ora acelerando o ritmo para acompanhar os olhos ávidos pela recuperação do herói. Trata-se de uma intimidade para com a história narrada, que se torna real durante a partilha nos momentos da contação.

Outro aspecto que podemos salientar no relato de Benita sobre o seu início no Morandubetá, grupo do qual faz parte até hoje, diz respeito à questão da técnica de contar histórias: *“essa história que eu aprendi, com a técnica, a contar.”* Compreendo que, na perspectiva que discutíamos nas entrevistas, não se trata de uma técnica específica, demarcada por etapas e passos definidos, mas sim de modos de pensar e compreender a prática da narrar. Poderíamos dizer de um repertório de conhecimentos sobre o texto e sua recepção que é compartilhado pelo grupo, como Sisto (2007) nos ajuda a pensar:

Mas duvido que uma história bem contada não produza ecos no ouvinte! Ecos que se prolongam para além do momento do narrado. Essas marcas, visíveis e invisíveis, nem sempre se pode perceber no calor da hora. Quem ouve uma história quer sempre ser atingido, de alguma forma, quer ser atingido. Quem conta, quer igualmente experimentar o poder da palavra (não sejamos hipócritas!), o poder do encantamento, e o poder do vice-versa: marcar e ser marcado! Estamos falando de uma arte que se faz, num momento específico, irrepetível, e de uma arte do que fica, para o depois do acabado! Contar, então, é também a arte da reverberação! (p.40)

As falas de Sisto remetem a outra prática comum, é a de ouvir uma história e ter um ímpeto de contá-la. Assim Benita continua narrando sobre seu repertório, nos contando como ocorreu o encontro com a segunda história. Em sua trajetória, depois das ações dos contadores de histórias adentrarem diferentes espaços culturais, veio a necessidade de outra composição:

E eu precisava de mais história. Eu já tinha conhecido o Fernando Lébeis (lá em Ciscaveras), numa coisa totalmente diferente, num evento que eu fui de “Universo do conto de fadas”, nem tinha começado esse nome de “contador de histórias”, era em 1988, 89, e eu tinha visto aquele homem maravilhoso.

(...)Mais, a coisa de ver um grande artista, “né”? Então, quando eu o vi, assim que entrei naquela sala... (...) E ele estava contando “As Almas Penadas”. Foi a primeira vez que eu ouvi essa história com aquele homem divino, contando a história com aquela voz, gente! Foi maravilhoso! Ficou na minha cabeça, depois eu sabia que o Fernando tinha a ver com o PROLER, que ele era amigo do Gregório, “né”? (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

A fala da narradora comprova o quanto a memória sua particular para com a história ouvida é a motivação para recontar a mesma história:

Eu falava sempre do Fernando, mas eu nunca mais tinha visto. Falava do Fernando, falava do Fernando..., é legal, lembro dos textos que eu ouvia quando era pequena, porque eu sou descendente de galego e galego gosta de contar histórias de alma, de lobo. Então, eu me lembrava disso, de cantar história... E aí a Eliana vira e fala

pra mim: “– Ué, já que você gosta tanto desse texto, vai lá no Lébeis, que ele vai adorar que você conte”.

(...)

Me deu o telefone do Lébeis, aí eu liguei pra ele, ele numa atenção, falou: “– Vem aqui, vamos conversar”. Quando eu cheguei lá, um chá inglês, *petit four*, que ele era chiquérrimo! E aí, me contou “**As Almas Penadas**”, eu gravei, eu tenho gravado isso. (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

Benita destaca a importância de apresentar o nome do narrador cuja versão ela utiliza:

A história que eu tenho, está certinha, eu tenho isso aí gravado, ele me contando a história do João Tartaruga etc. etc., e essa foi a minha segunda história. Foi quando eu descobri essa história, que eu vi que eu contava, que a coisa funcionava, falei: “– Agora eu estou pronta”. Aí eu comecei. (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

Na “história da história” contada por Benita destaquei dois aspectos: em primeiro lugar a ideia de uma preparação de uma formação que condiz com um tempo interno próprio e singular quando diz: “Agora estou pronta”. Em segundo lugar está a questão dos contos da literatura oral que, muitas vezes, se mantêm anônimos. Porém, tal como a experiência da narradora, Calvino (1992) reitera a questão de uma certa composição autoral dos narradores, a partir dos mesmos enredos das histórias da tradição popular. Quando Benita mantém a versão ouvida ressaltando a importância de apresentar o narrador, ou autor, da versão que ela conta, também coaduna com a ideia de autoria de que um narrador pode dar à história. Calvino fazia as compilações de histórias orais para o livro “Fábulas Italianas”, o autor relata que algumas vezes se faziam tão autorais, dadas as qualidades narrativas de alguns narradores que seria necessário manter-se ao máximo essas versões. Ainda o autor traz à tona a voz de outro estudioso, o do folclore ressaltando os aspectos citados:

no próprio existir de uma tradição de narrativa, ocupa a criação poética de quem narra, aquilo que – diversamente do que ocorre com o canto, fixado de uma vez para sempre em seus versos e rimas, repetido anonimamente nos coros, com uma margem limitada de possíveis variantes individuais – para a fábula deve ser recriado a cada vez, dado no que costume de narrar fábulas quem constitui o centro é a pessoa – excepcional em cada aldeia ou burgo – do contador a contadora, com estilo e fascínio próprios. É por intermédio da pessoa que se permuta a sempre renovada ligação da fábula atemporal com o mundo de seus ouvintes, com a história. (CALVINO, 1992, p. 26)

O autor ressalta a autoria dos narradores como inerente à prática de re-contar uma história. Esta mesma que fora ouvida através da tradição oral e ficara impressa em suas memórias. Calvino também nos ajuda a compreender - neste ouvir de

vozes, presentes nos contos tradicionais - que a autoria ocorre de forma a complementar ao sentido de documento histórico. Sentido este apresentado por Darnton (1986) nas histórias dos camponeses percebendo nelas o valor documental, contido nas singularidades acrescentadas por cada narrador em uma mesma história. Ainda Certeau (1994) ressalta a atitude de “bricoleur” dos narradores da mesma forma. Reiteramos estas posições com Calvino:

com a reprodução das histórias sem tempo nem rosto, podemos desencavar, nas entrelinhas da rude fala dialetal, algumas descobertas, ou seja, referências a um mundo imaginário mais sofrido, a um ritmo interior, a uma paixão, a uma esperança que se exprimem por meio dessa atitude parafabular (CALVINO, 1992, p. 25)

Outro aspecto relativo ao repertório, presente nas falas dos três narradores, diz respeito ao tempo de maturação necessário para as histórias. Este tempo que produz um ritmo, uma autoria, foi sintetizado por Gregório, quando ele narra sobre o seu repertório:

Conto histórias há cinquenta anos e tenho 12 histórias pra contar. E, às vezes, me surpreendo com pessoas que contam histórias há pouco tempo, que já tem “1888” histórias. Então, eu fico curioso, porque isso: cada história é uma casa, uma morada, que você abre portas, janelas para, “escrafunchar”, “né”? (Entrevista Gregório Filho e Daniele Ramalho)

Esta morada sobre a qual os narradores constroem suas práticas possibilita um acompanhamento entre uma percepção de mundo que, ao longo dos anos, se transforma e permite criar compreensões diversas e diferentes para cada história. Daniele reitera esta posição:

Eu acho que porque tem um outro tempo, que só o caminho..., quer dizer: Você recebe uma história, você acha uma afinidade com ela, e começa a falar em voz alta, e repetir, **e experimentar, e brincar**, e ter medo, e jogar, e o caminho vai te dizendo: “Assim não. Tenta hoje contar baixinho”. Ou o público pede que você exagere: “Brinca de outra coisa, ‘né’?” De que isso constitui um tempo, “né”? Se você já tem que ter uma história nova, se você não prestar, **não tiver tempo de maturar essa história**, vai ter um repertório incrível, mas...(Entrevista Daniele Ramalho)

Daniele retoma este mesmo assunto na entrevista realizada com Gregório:

Acho que, em algumas, você vai levar algum tempo maturando, outras menos, mas tem momentos interessantes. Por exemplo, agora eu fiz as oficinas com o Sotigui Kouyaté, o Griot e, pra mim, funcionou como um mestre. E voltei com mais perguntas do que respostas. A viagem foi profunda, me alimentou muito e quando eu voltei (só pra concluir), eu brequei um pouco o trabalho com essas histórias, de um trabalho prático e objetivo, pra poder digerir essa viagem, pra poder ver as imagens da viagem, as fotos, os vídeos, reler as histórias e..., sabe? Ter esse tempo de mascar o fumo (risos).(Entrevista Gregório Filho e Daniele Ramalho)

Sobre repertório destacamos ainda que, através dos relatos, reafirmamos o valor das histórias tradicionais, representativas de uma memória do povo - um patrimônio público. Contudo, um patrimônio público não relativo ao Estado, mas público como pertencente a todos nós. Nesse sentido, o patrimônio é sinônimo de uma sabedoria construída, por meio da experiência e a muitas mãos. Este composto a muitas mãos, para Certeau (1994), de certa forma, se opõe ao saber escolar, quando vem desvinculado das realidades ou quando vem articulado com as relações de poder.

Ainda sobre o tempo de maturação suscitado pela prática da contação de histórias, trago um breve resumo de uma história contada por Daniele, a história de uma cinderela africana.

“É uma cinderela, essa história é uma cinderela africana. Incrível. (...) A mãe da cinderela africana faleceu. A menina cinderela vai até o túmulo da mãe todos os dias para cantar sua tristeza. O túmulo vai se abrindo até que a mãe ressuscita - porque naquele tempo os mortos ressuscitavam. Depois de um tempo, a madrasta da cinderela também morre. A irmã, filha da madrasta, também quer ressuscitar a madrasta malvada. Canta em seu túmulo para trazê-la de volta à vida, mas, quando o túmulo começa a abrir e aparece apenas a cabeça da madrasta, a filha não se contém e começa a puxar a cabeça. Quer antecipar, não quer esperar o tempo dela voltar à vida e acaba arrancando a cabeça da própria mãe. “Quer antecipar, não quer esperar o tempo dela voltar à vida. Nisso acaba arrancando a cabeça” da própria mãe, complementa a narradora.

Assim como na história narrada por Daniele, a prática da contação requer um tempo de maturação e experimentação a fim de que a narrativa se torne própria, a fim de que o/a narrador/a possa construir ali suas compreensões, os sentidos que serão passados durante a ação de contar.

Daniele reitera esta necessidade do tempo de maturação e acrescenta outro ponto de destaque para discussão aqui apresentada:

Essa história fala dessa questão do tempo. Cada coisa tem seu tempo. Não adianta também quereremos acelerar tempo certo das coisas. E eu amo, mas falei assim: “- Ai meu Deus! À tarde, numa sessão que provavelmente vai ter muito mãe e filha, terminar com a cabeça da mãe arrancada?” (risos). É um problema, um problema (risos). É, porque a aceitação é tão...difícil. (Entrevista Gregório Filho e Daniele Ramalho)

Seguimos, portanto, com este outro aspecto apresentado pela narradora. Justamente quando a história da Cinderela africana reflete as condições de

aceitação das histórias, principalmente quando se trata do público infantil, discutiremos a seguir a moral presente nas histórias.

4.2.3 Mitos, ritos e sonhos: questões sobre repertório e literatura

Dentre as tantas questões que perpassaram as falas dos/das narradores/as, a questão da moral, ou a proibição de temas e assuntos tabus, aparece com recorrência na reescritura de muitos contos mitológicos. Encontramos, muitas vezes, adaptações reducionistas que pretendem abrandar as questões que eles nos trazem. A fala de Daniele diz respeito a este aspecto:

E aí, voltando nesta questão da dor que você estava falando, sempre me interessou na história popular primeiro, depois na história indígena e agora na história africana, ter uma liberdade, de não ficar presa à história “tradicional”, aquilo do: **o herói, o conflito, e o final feliz, “né”?** De poder trabalhar histórias que tenham **o final desajustado**, ou o **final inusitado**. E, na história indígena, assim como na história africana, muitas questões que pra gente são tabus como o sexo, a morte, enfim, são abordadas com muita naturalidade. E é sempre um choque para o público, principalmente, quando é criança e adulto. (Entrevista Daniele Ramalho)

Retomei a leitura de Propp a fim de melhor compreender esta trajetória dos contos. Propp (1997) menciona que as narrativas míticas sofreram transformações, transfigurando-se de mito para conto, a partir do momento que a ação de narrar foi desvinculada do ritual. Nesta passagem o mito deixa de ser sagrado e passa a ser profano, e perde seus aspectos religiosos para ascender como expressão artística.

Campbell (1990) reitera a posição e importância da mitologização, destacando a necessidade de se traçar elos entre a realidade de hoje, representadas pela consciência, e os aspectos mais profundos do inconsciente - incluindo tanto as questões pessoais quanto àquelas ligadas ao coletivo. O papel do artista, neste sentido, é dar voz às questões essenciais do ser humano, refletindo sobre o mito de sua época, utilizando, para isso, a linguagem do imaginário e não uma descrição objetiva da realidade. A história da “Cinderela” que Daniele nos contou, que traz a forte imagem da cabeça da mãe arrancada diz, na verdade, respeito a essa relação com o tempo na atualidade. Tal fato representa outra pergunta que Campbell nos faz: Quais são os mitos de nossa geração? Ou quais dos mitos antigos dialogam com estes que vivemos hoje?

Daniele retoma a indagação inserindo a questão da criança como público. Tal questão nos remete a um aprofundamento ainda sobre outros aspectos ligados à infância:

Eu gosto muito de contar pra adulto, mas, quando é feita para crianças e pra jovens, a gente sente no ar, “né”? Aquela tensão de quando a gente vai falar de morte, ou quando alguma coisa muito difícil, ou principalmente no final da história, “né”? Agora mesmo, quando eu contei a história do “Gnaru”, que tem uma sucessão de morte, no final, o apresentador falou: “– **Ah, mas esta história é muito triste**, vamos todos morrer (risos)”. É difícil pra gente lidar com estas questões, “né”? Como é que a gente vai contar pra uma criança, a gente ameniza, a gente..., enfim. (...)(Entrevista Daniele Ramalho)

Na produção de literatura para crianças, a questão trazida por Daniele tem sido muito recorrente. Os finais tornam-se “felizes”, questões que envolvem morte, sofrimento e angústia são silenciadas. Que aspectos deveriam ser considerados como naturais, parte da condição humana? Quais realmente o são? Em algumas histórias, percebe-se este abrandamento com o intuito de “poupar” as crianças da barbárie que nos acomete. Daí a morte transformar-se em tabu ou algumas provas e provações significarem um sentido que não aquele a que a história nos remete. Porém, com isto deixamos de lado o encontro com este outro tempo, dos ritos pelos quais precisamos passar a cada nova etapa de descobertas, que marcam um novo “estágio” do saber.

Em Machado (1989) encontro argumentos que complementam a ideia contida na passagem de mitos para contos:

Para Eliade o que se chama de iniciação não é um fenômeno restrito aos povos ditos ‘primitivos’, mas coexistente com a condição humana, pois toda a existência é constituída por uma série ininterrupta de ‘provas’, ‘mortes’ e ressurreições. Mesmo que para o homem moderno o conto não passe de divertimento ou evasão, na psique profunda, ao nível do imaginário, os conteúdos iniciáticos continuam a atuar até hoje, transmitindo sua mensagem e operando suas mutações, sejam quais forem os termos utilizados pela linguagem moderna para traduzir as experiências – de início religiosas – relacionadas a tais conteúdos. (1989, p.107)

Machado destaca que a reverberação das histórias é possibilitada pelo encontro com as narrativas que não tem relação direta com a realidade, atingindo assim a profundidade das camadas psíquicas. Tal profundidade dialoga com conteúdos iniciáticos que podem transformar e colaboram para a formação do ser. As mensagens contidas nas narrativas míticas não são, portanto, de ordem moral simplesmente, pois remontam a aspectos mais profundos ligados ao imaginário que

nos constitui. As provas sobre as quais a autora nos fala, como questões humanas não estariam presentes nos tempos de hoje?

Esta temática poderia compor mais um capítulo, porém seria necessário discutir e aprofundar a questão dos mitos e de tantos aspectos ligados ao inconsciente ou as tantas possibilidades de releituras que eles nos trazem. Contamos Daniele:

Acho que somos(os narradores) pouco reconhecidos, nos espaços culturais; acho que temos que “cavar mais espaços”. E para o adulto, você pode ir mais a fundo em algumas questões. Nas histórias tradicionais (africanas, indígenas) normalmente, questões que pra nossa sociedade são tabu como sexo, morte, para eles não tem problema algum. Então, aqui há sempre esta questão: Até onde eu posso ir? O que você pode contar? Até porque, os lugares onde eles nos aceitam, nos setores educativos, tem sempre uma pessoa que fala: “– Ah... história de, Hiiii, morte? Não pode...., Hiii, não pode!”. Pois é... tem a ver com a nossa formação social mesmo. (Entrevista Daniele Ramalho)

A fala de Daniele denota a relação com a literatura feita para crianças que muitas vezes é confundida com uma certa “pedagogização”. Nesta caso, cabe somente cumprir funções educativas, no sentido mais restrito da palavra. Ainda esta questão se agrava, quando - também questionado por Daniele e Benita - os locais convidam os/as contadores/as de histórias a fim de cumprir um calendário temático das instituições, desvinculando as narrativas tradicionais, os mitos, os índios, ou as lendas do conhecimento a que eles nos remetem.

Também caberia o questionamento sobre o que silenciemos quando trata-se do público infantil, e ainda o que este silenciamento diz a respeito de como enxergamos as crianças. Quais espetáculos são permitidos às crianças?

As respostas a tais questões são atravessadas pelas concepções de regulação e emancipação. Regulação compreende-se como tudo que diz respeito a uma formatação do ser, ou melhor, de tudo que é necessário reprimir, ou regular para que este ser seja ocupado de melhores condições num futuro social. Emancipação diz respeito ao que é possível fazer para que se crie condições desse ser habitar o mundo futuro da melhor forma, com autonomia. Neste momento, cabe retomar a fala da narradora:

É, a resposta sempre no público. Tenho me interessado muito em fazer um trabalho para crianças, sabe? Porque eu sinto que nas instituições culturais, sempre somos recebidos(os narradores) assim: “– Ah não! Fala com o setor educativo”. E, infelizmente, o setor educativo é dito como “algo menor”. Sinto que quando falam que é pra criança, aqui no Brasil, ou quando é no setor educativo, tem um significado de algo menor, o que não aconteceria se fosse no setor de cultura, “né”? É mais difícil estar na capa de um jornal, dizendo: “– Eu vou fazer um trabalho pra crianças”. (Entrevista Daniele Ramalho)

Ao apontar que percebe o setor educativo e as ações culturais dirigidas às crianças serem considerados como “menor” no Brasil, Daniele nos ajuda a pensar como tais concepções de infância e de educação atravessam a prática de contação de histórias.

Os estudos de Gagnebin (1997) sobre infância e pedagogia, a partir de duas vertentes, trazem algumas contribuições para pensarmos questões que atravessam tanto a literatura, quanto a prática de narração de histórias para crianças. Uma primeira vertente, atrelada à condição cristã, inspira-se nos pensamentos de Santo Agostinho e segue com Freud, percebendo a criança como um ser “animalesco” e “primitivo” que precisa de correção pelo racional. Tal concepção origina uma pedagogia que “pressupõe o sacrifício das paixões imediatas e destrutivas” (GAGNEBIN, 1997, p. 85). Daí podemos melhor compreender o caráter regulador.

Na segunda vertente estão, além de Platão, Montaigne e Rousseau. Este último também percebe na infância uma característica selvagem, porém, sob outro olhar, remete-nos a uma pedagogia que traz como proposta o respeito pelo ritmo interno de cada um, não fundamentado apenas por normas e conteúdos. Nessa perspectiva, estariam os princípios mais emancipatórios da pedagogia.

O fato de a função da educação realizar-se mais ligada a práticas de regulação do que de emancipação, são apresentados pela autora como ideias que perpassam a criação do conceito de pedagogia - tal como a percebemos hoje. Cabendo à educação pedagógica duas visões sobre a criança e a infância: a criança vista como um ser primitivo - o que gera uma compreensão da educação como sacrifício, logo regulação; e a segunda compreensão da infância sob o viés romântico - que traz como proposta pedagógica um olhar mais voltado para as diferenças, mais representativo de uma pedagogia emancipatória.

Porém, ambas dizem sobre uma pedagogia que pensa o futuro, a formação com um olhar distante do sujeito criança. Nos dois aspectos elencados pela autora está presente a noção de uma razão desconectada da ação da natureza humana. Para Gagnebin (1997, p. 91) as concepções de natureza e de razão estão presentes nas ideias que constroem a função pedagógica na sociedade, constituindo-se em um paradoxo, pois, onde há:

Confiança na pureza e no poder da razão (rastros de inteligência divina em nossa alma) e desconfiança em relação à natureza humana, marcada pelo pecado ou pelo erro, esses dois fatores levam a uma representação paradoxal da infância como

sendo, simultaneamente, o outro ameaçador da razão, mas também o terreno exclusivo de sua eclosão. (GAGNEBIN, 1997, p. 91)

A discussão iniciada sobre a característica e a forma estética de apresentação da contação de histórias, pôde ser ampliada de forma a abranger a questão da pedagogização da literatura. Esta discussão permite-nos vislumbrar a complexidade ao refletirmos com Arroyo (2009) que a partir da fundação do pensamento pedagógico trazidos por Ganebin (1997), nos leva ao binômio sacrifício e liberdade. Para o autor, o estatuto pedagógico a qual a escola é cenário, diz respeito à relação entre libertar e regular. Cabendo, portanto, a reflexão sobre quais das duas funções tem competido à pedagogia. Em que momentos a pedagogia tenta ser mais libertadora do que corretiva e reguladora? O autor questiona: “O que teria levado as instituições pedagógicas civilizatórias a terem uma função mais reguladora do que libertadora”? (ARROYO, 2009, p. 137). Talvez o questionamento de Arroyo nos ajude a ampliar a questão da produção literária e cultural voltada para as crianças e possa vir no ensejo de uma visão mais emancipadora e não apenas “educativa” no sentido de reguladora, inclusive no tocante à literatura voltada para o público infantil.

Salientamos uma questão, também apresentada pela narradora Daniele sobre a necessidade de manter-se resistente quanto a estas relações nos convites para realização de contações de histórias. A questão da pedagogização da literatura vem acompanhada de tantos outros aspectos que envolvem o preconceito para com as narrativas míticas africanas ou mesmo as indígenas que, para além das questões fundamentalistas, ligadas às religiões - cada vez mais presentes, seja nas escolas, seja em espaços de interação social - cumpre-se salientar a importância da liberdade de conhecimento que podem estar presentes nas histórias.

Ligados a uma leitura da natureza, os indígenas em sua sabedoria nos ensinam sobre uma visão que pressupõe o entrelaçamento e a intercalação entre os mundos, compreendido pelo desenho da teia da aranha. Recupero as palavras de Jecupé, pois elas podem ajudar a traduzir a compreensão desse saber de outra forma:

No tempo de tupã, o senhor dos trovões e tempestades, comandante das sete águas, o grande desafio foi o Poder. Sua benção colocada na orelha esquerda chama-se arandukua (inteligência), e na orelha direita, mbaekua (sabedoria). Na cabeça humana fez sua pintura, chamada pensamento, que não é outra coisa senão seus raios e trovões sagrados em ação, cujo corpo são as águas das emoções e dos desejos que se movimentam para o criar e o destruir. Esse foi o ciclo mais difícil para a mãe terra, pois a humanidade quase a extinguiu, colocando em risco a dança

sagrada da Galáxia pelo mau uso que fez do poder de criar. (JEKUPÉ, 1998, p.22-23)

No contexto histórico pedagógico percebemos outra compreensão sobre as ideias do que seja conhecimento destacados pela diferenciação entre inteligência (Aranduka) e sabedoria (Mbaekua). Estes se fazem diretamente ligados à ação, sendo ação e pensamento correntes.

A história trazida pelo indígena pode nos remontar aos grandes momentos de combate e guerra atômicos. Mas também permite-nos uma compreensão mais holística a respeito do conhecimento, principalmente, ligado à criação e não a um “saber” como poder. Nestes dois aspectos trazidos pela leitura de Jekupé, estão a palavra e a criação. A palavra pode ser compreendida junto com a celebração, a palavra habitada, a palavra espírito, da qual nos fala o autor, faz-se ligada à realidade, à tribo. A compreensão da trajetória dos contos como expressão cultural, caracterizada pela posse de um conjunto de crenças expressas através das narrativas e de ritos, retoma a ideia de que a palavra e a ação se faziam tão imbricados quanto o conhecimento e a experiência. Daí podemos melhor compreender, o distanciamento tomado entre a palavra e a experiência. D’Ângelo (2006), refletindo a partir da obra de Benjamin afirma: “*A palavra, com a modernidade, fora condicionada ao estatuto do capital, representava por meio da condição de transmissora de informações, o “valor de troca” da vida moderna.*” (p. 8)

Segundo Jekupé (1998): “*a tribo surgiu no mundo externo para o ser conseguir suportar sua grande noite.*” No centro de uma aldeia, que tem a construção circular, fica o pátio das atividades desenvolvidas pela comunidade: “*as festas, as cerimônias, a roda do conselho e a roda do sonho.*” (p. 56). Nesse espaço social, o indígena cria. O ato de criar é compreendido como uma forma de aprender. Para esta etnia a celebração é uma instituição do criar, que equivale à arte. Sendo arte, aproxima-nos da ideia de beleza e da fruição compreendida pela estética. Creio que esta diferença pode dialogar e muito com as condições de ensino nos dias de hoje.

Se a cultura indígena trazida à tona por Jekupé nos apresenta outra forma de compreensão para a ideia de aprendizado e de convivência comunitária, também nesta cultura é possível encontrar outras formas de resistência. “*Foi no pátio que se narrou, a partir do sonho, o início da história do amansamento do branco.*” (p. 56) O

autor retrata um caminho que nos interessa, do sonho enquanto forma de resistência na história do povo xavante.

Seguindo as pistas trazidas pela história indígena, recontada por Jecupé, descubro que duas ramificações do povo indígena tinham como característica o desbravamento. Porém, se uma dentre as tantas ramificações dessa etnia foi representada pelos Tupinambás, na história de nosso país que ainda nem era Brasil, constituiu-se em conquistas, gerando os povos Tupi-guarani. Outra ramificação, denominada pelos próprios Tupys como Tapuias, ao invés da conquista seguiu o caminho inverso. Seguindo a lua ao invés do sol, e com ela:

teceu um conhecimento para o interior da terra e o interior de si. Desenvolveu a medicina dos sonhos, da reflexão, da filosofia, e da arte; buscou aprender com os espíritos da natureza os fundamentos da existência. Outro grupo seguiu o sol (...) desenvolveu uma medicina a partir do controle dos espíritos da natureza, e passaram a manejar chuvas, plantas, culturas. (JECUPÉ, 1998, p. 41)

Os Tapuias, portanto, eram os povos que, por negar o Tupy como língua oficial – no momento de sua expansão e conquista, seguiram um caminho diferente. E tornaram-se representantes da Tradição do Sonho – o povo Xavante – que se refugiou no centro do país (em Goiás). Graças a essa tradição do sonho conseguiram resistir aos “Dragões” do descobrimento. Inserir, muito brevemente, esta história indígena por compreender esta tradição do sonho como uma forma de resistência. Também por perceber na compreensão dos sonhos, aspectos ligados ao imaginário. Jecupé traduz um pouco o significado do Sonho nesta tradição:

O sonho é o momento sagrado em que o espírito está livre e em que ele realiza várias tarefas: purifica o corpo físico, sua morada; viaja até a morada ancestral; muitas vezes voa pela aldeia; e, algumas vezes, através de Wahutedew'á, o Espírito do Tempo, vai até as margens do futuro, assim como caminha pelas trilhas do passado. Era o sonho que centralizava uma aldeia xavante. (JECUPÉ, 1998, p. 56)

A ideia do sonho como forma de resistência se liga à literatura, como espaço para o sonho em nossa sociedade atual. Neste sentido, o assunto em debate aqui, ultrapassa uma compreensão de literatura como produção só para crianças. Mantém-se no campo de um “direito”, tal como nos apresenta Antônio Cândido (2004). Em seu ensaio intitulado “O direito à literatura” o estudioso aborda algumas das questões que se fazem presentes nessa discussão. Sua definição de literatura é ampla, compreendendo a como “o sonho acordado das civilizações” (2004, p.173),

faz-se tão necessária quanto o sono para manter-se o equilíbrio social. O cuidado para com a literatura dá-se também neste processo seletivo, seja ele de produção mercadológica, seja ele de repercussão - trazidos pela disseminação de uma história da tradição oral. Para Cândido (idem), a literatura “*pode ter sentido equivalente a formas de inculcamento intencional, como a educação familiar, grupal ou escolar.*” (p. 173). Assim sendo, cada sociedade cria suas obras literárias, a partir de suas crenças e, com ela, fortalece-se a presença das normas e formas de vida ali presentes, porém, também cabe à literatura questionar. O “perigo” da literatura é apontado pelo autor, visto trazer em seu ensejo noções que uma visão mais restrita gostaria de proscriver. Neste sentido o autor completa o sentido paradoxal da literatura:

Paradoxos, portanto, de todo lado, mostrando o conflito entre a ideia convencional de uma literatura que *eleva e edifica* (segundo os padrões oficiais) e a sua poderosa força indiscriminada de iniciação na vida, com uma variedade nem sempre desejada pelos educadores. Ela não *corrompe nem edifica*, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver (CÂNDIDO, 2006, p.176).

A ideia da literatura como paradoxal nos ajuda a compreender as questões presentes no tocante à literatura para crianças e, igualmente, pela fala do autor, remonta-nos à ideia de literatura como “sonho acordado”, portanto, necessário. Inspirada pela tradição indígena que me apresentou o sonho como uma forma de resistência, encontro consonância na fala de Gregório, quando afirma o papel “diabólico” dos narradores de histórias. O contador, para Gregório, não é aquele que leva a palavra da “verdade”, mas sim aquele que permite estes espaços de idiossincrasias:

Dani, eu vou falar um coisa pra você que, quando você conta história, pra mim é legal, porque acho que nós, narradores, que desenvolvemos essa prática, tem sentido um momento de discernimento, de incompletude. Então, é um outro que vai contar. E dá uma sensação de que você não quer ficar narrando uma história, para os outros e contando. Eu vejo, eu sinto também uma complexidade que é: “Eu não quero ser santo, eu quero ser diabólico”. Então, eu não sou um contador de histórias, um narrador, pra ser santificado. **É pra ser diabólico, o meu espaço é o da idiossincrasia.** Então, as perguntas surgem quando você permite esse espaço. Você vê as perguntas, a indagação, porque você permite que esse espaço da indagação surja. Porque se não você fica conformada. (Entrevista Gregório Filho e Daniele Ramalho)

Sobre este sentido as relações paradoxais trazidas pela literatura, se afinam com a ideia de idiossincrasias em Gregório, remetendo-nos a este espaço de questionamentos e não aceitação. Daniele traz à tona aspectos outros aspectos

referentes ao tabu no tocante à recepção das histórias. Tais aspectos fazem referência direta à composição e reescritura dos mitos e contos por os autores que o fazem. A fala da narradora complementa o paradoxo aqui discutido:

Muitas pessoas que recontaram, que escreveram esta história (A Lenda da Lua Cheia, mito kaxinawá), omitiam esse começo, porque pra gente é um tabu. Sendo que, na história, ele é punido. Sendo que a punição acontece através de uma transformação, quer dizer, ele tem a cabeça cortada e, depois de uma sucessão de coisas, vai se transformar na lua. Mas isso (o incesto) não é permitido. A história conta exatamente esse tabu, mas, pra gente é um problema então esta parte é omitida. Se você conta isso pra uma criança, pro jovem, vai haver um julgamento de um professor, ou de um adulto que esteja presente. Porque pra gente é um tabu tão grande, que é melhor mesmo que seja proibido. (Entrevista Daniele Ramalho)

Daniele então narrava a respeito de uma história de seu repertório que faz parte do espetáculo “Contos Indígenas”, onde a questão do incesto é abordada, quando dois irmãos se relacionam. Ao que Gregório responde:

É o primeiro pacto da humanidade na constituição das sociedades: o pacto do incesto. É um pacto social e cultural e, esse conteúdo, a partir desse pacto, da iniciativa de grupos humanos, esse conteúdo ele vem aparecer nas brincadeiras, cantigas. Então, quando eu canto: (cantarola a canção) “Terezinha de Jesus, de uma queda foi ao chão, acudiram três cavaleiros, todos os três chapéu na mão. O primeiro foi teu pai”: o amor filial. “O segundo seu irmão”: é o amor fraternal, “o terceiro foi aquele a quem Tereza deu a mão”. Então, já não é mais **Terezinha, já é Tereza**. Então, com esta passagem do tempo, você cria a noção da terceira maneira de amar que é a paixão, o amor carnal e outras maneiras de amar que vai aprendendo com as brincadeiras, com as cantigas. **Por isso que essas cantigas estão imbricadas na nossa formação**. Cantiga de roda, brincadeiras, elas são necessárias, porque elas estão trabalhando conteúdos que você não vai sentar em uma escola pra aprender: “O conteúdo de hoje da nossa aula é o incesto”. (risos). “Hoje, no nosso almoço, no nosso jantar de família nós vamos discutir o incesto”. “Hoje..., é...”. Não é assim. Então, esse convívio é na brincadeira, é na história, quadrinha popular... (Entrevista Gregório Filho e Daniele Ramalho)

A fala de Gregório nos aponta mais uma vez para a importância das obras constituídas no âmbito do popular. Aqui podemos relacionar a questão à pesquisa de Florestan Fernandes em Bom Retiro. Florestan percebe o folclore como cultura e, desta forma, não se pode “separar esta cultura do grupo social que ela exprime” (FERNANDES, 2004, p. 196)

O autor analisa as brincadeiras infantis que compõem um repertório educativo informal e, tal como dito por Gregório, dispensa explicações. Nas cantigas encontram-se os chamados pactos sociais com os quais a criança entra em contato. Na pesquisa, o autor analisa as brincadeiras, as troças infantis, percebendo que os elementos contidos ali provêm de uma cultura do adulto. Estas práticas populares remontam antigos romances medievais que ainda estavam presentes em formas de cantigas e brincadeiras. A apropriação realizada pela criança refaz e reestrutura de

certa forma, mantendo aspectos ligados à inserção e compreensão do meio em que se vive: “e as modificações são, como todas as outras do domínio tradicional, lentas e inconscientes”. (FERNANDES, 2004, p.216).

A história narrada por Daniele remonta aspectos que já citamos anteriormente, mais ligados a um olhar do adulto sobre a criança. Eis que em dialogo constante, característica das entrevistas, Gregório traz à tona a tragédia como possibilidade de compreensão do momento de instituição desses pactos sociais:

Na minha trajetória, eu acho que o palco mais revelador, que me esclareceu nesse universo de narrativas, da contação de histórias, foi quando eu me aprofundi na dramaturgia. Quando eu me aprofundi na leitura da tragédia e aí escolhi logo Antígona como a minha tragédia paixão. E aí, fui logo me apaixonando por Antígona do Sófocles, porque o outro amigo gostava da Antígona do Eurípedes. É a dramaturgia me ajudou bastante. Ler dramaturgia, então, me ajudou antes de escolher repertório, de entender: porque determinada história tem uma repercussão interna grande? (Entrevista Gregório Filho e Daniele Ramalho)

A chamada repercussão interna dita por Gregório traz aspectos a serem discutidos sobre as histórias e a literatura como patrimônio da humanidade. Percebemos que a relação entre o mito e as lendas, nos dias de hoje, está para a contação de histórias assim como o rito religioso está para o teatro. Ou seja, quando recuperamos aspectos das tragédias, estamos nos remetendo às questões que firmaram o pacto humano daquele momento e que ainda hoje nos constitui. O aspectos religiosos aos quais a tragédia pode nos remeter, reflete-se na trajetória que citamos no início desse estudo, sobre a perda das características do sagrado, do mitológico nos contos. Quando esta passagem representa a saída da esfera do sagrado para a esfera do artístico. Abreu (2000) nos ajuda a compreender esta questão quando diz:

Religião e arte, no entanto, abrigando os mesmos elementos, possuem objetivos opostos: o logos na religião visa o êxtase, ao contato com o divino, à teofania. Na arte, o êxtase é código de acesso ao logos, ao re-conhecimento da trajetória humana.(p. 122)

A relação que podemos estabelecer é a de que, assim como o rito na expressão artística se faz menos divino e mais humano, o conto mitológico na contação de histórias pode trazer esta espécie de reconhecimento da trajetória humana. Abreu (idem) nos ajuda a compreender a questão da tragédia colocando-a em oposição ao melodrama. A tragédia mais nos aproxima das descobertas já

desvendadas, dessa necessidade de não ultrapassar o divino ou de nos re-ligar ao natural, ao que é de nossa natureza.

O trágico em determinado momento foi a fonte primária de uma estruturação, que representava a tentativa do homem de ordenar o mundo. Por isso os heróis do drama trágico trazem em si a intensidade e o descomedimento, que faz com que sejam punidos, por ultrapassarem as fronteiras do social. Era a escritura deste pacto social do qual nos falou Gregório, a que a contradição descrita por Abreu reitera:

O homem como experiência do melodramático, este mesmo que distante de um corpus social legítimo, distante de uma ação-comunidade passa a se referenciar em seus próprios conflitos internos, apenas em seu círculo moral ou social, sem dimensão do trágico, o homem estaria fadado a viver: os próprios sentimentos sem o sadio conflito com a complexidade do mundo real tendem a permanecer na superfície ou a se tornar idealizados. Ao abandonar as ruas o homem diminui substancialmente sua capacidade de aprender. O saber distancia-se do sentir. (ABREU, 2000, p. 120)

Neste amplo debate aqui apresentado relacionamos diversos aspectos que se fazem ligados à escolha de um repertório de histórias. Em primeiro lugar está o lugar do mito na sociedade, que se percebe como um espaço para reelaborações do imaginário coletivo, possibilitado pela narração ou leituras de histórias míticas. Tal encontro, muitas vezes, é negado em vista de certo preconceito ou desconhecimento do controle associado ao que deve ser *consumido*, principalmente pelas crianças. Aqui caberia ainda uma discussão mais aprofundada acerca deste olhar para a literatura infantil que é realizada hoje sob a perspectiva dos mitos e ritos contemporâneos.

Esta compreensão nos trouxe a necessidade de abrir a discussão para uma inclusão a respeito do que seja a produção para crianças, refletindo sobre as relações entre a infância pedagogia. A partir daí reverberou a discussão também trazida pelos narradores a respeito do que é este tabu, muitas vezes condicionado a uma visão reguladora, mas que encontra nas canções tradicionais caminhos possíveis de serem abordados. A ideia desta regulação pode ser compreendida a partir de Cândido (2004), numa perspectiva mais ampla de que: o paradoxo sobre o qual a literatura geral é recebida hoje inclui nela os aspectos reguladores e emancipadores. Sendo estes aspectos emancipadores direitos fundamentais do homem, tanto quanto a sua necessidade de fabulação, presente na literatura.

Trazer a ancestralidade contida nas histórias possibilita-nos compreender melhor este papel de resistência à qual a prática dos narradores está ligada. Encontro na forma de perguntas que não pretendemos responder, mas que são condizentes com o que aqui procuramos discutir:

Como tentar revelar as múltiplas faces da liberdade agora? Como a contação de histórias pode se transformar no lugar de resistência e de afirmação da precariedade humana? Como os (e)leitores de nosso tempo lidam com a vontade que potencializa o som diante do controle e da vigia que os tempos pós-utópicos nos reservam? (DINIZ, 2011, p. 46)

Ao fim, outro aspecto salientado por Gregório nos remontou a importância dos estudos acerca da tragédia para uma formação reflexiva dos novos narradores, bem como para enfrentar os desafios desta prática nos dias atuais. O narrador nos ajuda a compreender os pactos sociais estabelecidos naquela época, quando as reflexões se faziam representadas nas tragédias. O domínio maior do melodramático nas esferas artísticas remonta os ideais burgueses dicotomizam as relações entre o público e o privado e nos remetem ao rito e ao mito, aspectos mágicos de uma sociedade fundada na tecnocracia. Assim complementamos a ideia de que a escolha de repertórios condizentes com os novos/as narradores/as envolve uma série de discussões que não devem ser deixados de lado. Sobre esta capacidade de manter-se fazendo perguntas da qual nos falou Gregório, podemos considerar como um aspecto ético presente nas discussões sobre a prática dos narradores de histórias entrevistados.

4.2.4 Performance ou narração?

A discussão segue o rumo da prosa dos narradores, se não em sua cronologia, ao menos em seus temas. Faço a ligadura a partir da fala de Gregório que nos remeteu às questões ligadas ao trágico, por encontrar como fio uma possibilidade de prosseguimento a outro assunto que também esteve em pauta nas entrevistas: a relação entre teatro e narração, que aqui também se liga à ideia do rito trazida anteriormente.

Quando delimitar, no início desta pesquisa, a ação de contar histórias como prática oral e sem a utilização do livro, no ato de sua apresentação, aproximei-me de

uma questão discutida também por outras narradoras/teóricas o conceito de performance. Neste sentido, o que caracteriza a performance para a contação de histórias é o fato de que tal prática constitui-se e consome-se no ato da narração. Depende, portanto, do público e do narrador.

Percebo na fala de Sisto a abrangência da ação de contar histórias como prática oral sem a utilização do livro, para o autor:

É o fazer, “in vivo” (que é mais que “in loco”), que é este fazer que permite quase tocar o texto com as mãos, quase roçar nos olhos do ouvinte com a história, quase apresentar as infinitas possibilidades de leitura de um texto. A dignidade de quem conta, ao lidar com a palavra, sua ou do outro. A ética de quem conta, ao usar esse instrumento de sedução, tão aberto aos mecanismos de manipulação. Não é o carimbo da biblioteca, nem a exposição na prateleira dos livros de arte da livraria, nem o lugar fixo entre as dissertações e as teses universitárias (e nós, não temos, nem ao menos, uma crítica especializada no assunto!) que garantem o lugar de arte para o contar histórias. (SISTO, 2001, p.40)

Podemos destacar três aspectos importantes na definição da ação de contar histórias, como prática oral e sem o apoio do livro, apresentada por Sisto: o imaginário, o compromisso ético, já discutidos anteriormente, e o da performance ao qual tomamos nossa atenção agora. Em primeiro lugar o sentido da expressão “in vivo”, articula-se à condição performática desta prática, a partir do conceito apresentado por Zumthor (1993). Muitas contadores/as e pesquisadores/as da nova geração, que discutiram teoricamente a prática da contação de histórias, dentre os/as quais: Busatto (2007), Matos (2005), Patrini (2005), Machado (2004), GIRARDELLO (2004), corroboram com o termo “performance”, por nele estar contida a condição de efemeridade, no sentido de uma arte que se esgota no momento em que é realizada e consumida. O “*consumo no próprio ato de sua produção*” (BAJARD, 2005 p. 14)

Zumthor (1993) estuda a Idade Média e a condição dos narradores ligada a uma prática poética, que se entrelaça com a prática da contação de histórias por sua condição performática. O autor, ao tratar da oralidade, utiliza a denominação performance, para o autor este conceito engloba tanto a recepção como a percepção sensorial, ou como ele diz, compreende-se aí “um engajamento do corpo”.

Percebendo a oralidade como um motor social, Zumthor afirma:

Nesse sentido não se pode duvidar de que estejamos hoje no limiar de uma nova era da oralidade, sem dúvida muito diferente do que foi a oralidade tradicional; no seio de uma cultura na qual a voz, em sua qualidade de emanção do corpo, é um motor essencial da energia coletiva. (2007, p. 63).

Além de tais condições ligadas à performance, outra característica remete à prática da contação de histórias, quando apresentadas pelo autor: a condição de intérprete. Para Zumthor (idem), o intérprete traz uma força que o diferencia do compositor, visto que, o encontro e a corporalidade do evento performático, estão condicionados pela presença, opondo-se à uma recepção da literatura concebida a partir da leitura silenciosa do livro.

A questão da Idade Média é compreendida pelo autor como a época em que se tenta abolir a performance, graças à ideia cristã, que trazia em seu bojo a condição de silenciamento do corpo para alcançar o diálogo com Deus. Também este momento propiciou a instauração de uma chamada era “escriturística” (CERTEAU, 1994) quando se recomendava a leitura visual, separando a voz do corpo, do gesto, instaurando assim todo um processo de hegemonia da mente desarticulada ao corpo.

É no ato em si, no desempenho do intérprete, que as reações do público se efetivarão como reações corporais, auditivas e emocionais. Compartilha-se, neste momentos, a experiência de uma leitura que abrange todo o corpo incluindo as sensações provocadas. Tais sensações caracterizam uma arte efêmera, contribuindo para uma ação comunitária que liga o corpo à experiência. A mediação existente, neste caso, trata de um encontro, no qual ambos são autores, narrador e público. Um encontro propício que tem a energia coletiva como motor essencial.

Compreendendo performance com Girardello (2004):

A narração oral de histórias é uma forma de arte que só existe plenamente no momento da performance. Como a dança, o teatro e o canto, deixa apenas rastros incompletos de sua passagem nos suportes físicos que tentam guardá-la. (p. 4)

Tal efemeridade, muitas vezes confundida como atuação teatral - por seu consumo se dar no momento imediato de sua realização - é recusada por muitos contadores/as de histórias. Bajard (2005) e Patrini (2005) afirmam que esta recusa reitera para os/as contadores/as a necessidade de constituição de uma identidade.

O tema em questão está presente na narrativa de Benita, ao referir-se às questões ligadas ao início da prática no Rio de Janeiro, quando esta toma proporções maiores do que as esperadas e acaba gerando uma discussão entre narradores/as e atores e atrizes.

Porque era tanta gente ruim contando história, tanta gente ruim. Muita gente maravilhosa também, “né”? (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

Como proposta de formação, realizou-se uma oficina para atores a fim de apresentar melhor o contexto no qual a contação de histórias estava inserida.

Benita narra o momento:

Fizemos uma oficina no Museu da República só para atores. Pergunta se algum fez? E as pessoas que fizeram oficina... Assim, a gente pensou: “– **Vamos fazer com o intuito de provocar..., ‘tá’?**”.

Benita - Mas, ao mesmo tempo queríamos que as pessoas que fizessem a oficina fossem pessoas legais. E foi só gente legal que fez a oficina. A Deise Pozzato fez essa oficina, a Eliane fez essa oficina, um monte de atores, um monte de atrizes, eram umas vinte pessoas fazendo. Nenhum deles... E era muito engraçado que, aí isso se espalhou na classe, porque eles saíam de lá e falavam assim: “– **É muito difícil esse negócio de contar história, ficar olho no olho é muito difícil, é muito difícil, é muito difícil...**” (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

A dificuldade de “ficar olho no olho” com o público estava como ponto central para diferenciação entre a prática da narração e da interpretação teatral. Era a prática do artista se confundindo com a prática do/da contador/a de histórias, representando o que Canclini (2006) identifica como uma hibridização das manifestações culturais, características da pós-modernidade.

Porém, como destaca Benita, outros tantos atores e atrizes se engajaram na prática de contação de histórias com seriedade e cuidado, possibilitando transitar entre os dois lados: a narrativa e ao teatro:

O que é? Muitos atores, “né”? Aí entram mesmo de cabeça, o Laerte, o Zé Mauro...(...)

Laerte é ator. Trabalhou muito como ator... Década de 80. Aí vem o Zé Mauro, o Augusto, um pouco depois o Rodrigo, já no finalzinho dos anos 90. Mas então, essa galera toda era gente que fazia teatro. Nós todos passamos a ser um grupo assim, ou seja, **os atores podiam contar histórias e era uma coisa diferente de atuar**. Aí ficou muito claro para as pessoas, sabe?

(...)Ficou essa diferença. Estabeleceu os critérios.

Se a narração ganhou adeptos do teatro, tal como nos apresentou Benita, o teatro também foi influenciado pelas práticas narrativas, tal como vemos no discurso de Bernat:

Nas conversas que tive com os participantes e nas entrevistas que fiz revelou-se como aspecto surpreendente o fato do foco do trabalho estar no ser humano antes de estar no artista. Em vez de tratarmos de uma técnica, um *savoir-faire*, passamos a dar primeiramente atenção ao homem que está por trás do artista. Para um griot, a conduta, o comportamento e a maneira de compartilhar e interagir são pressupostos fundamentais para se estar presente, e só quando estamos presentes podemos criar e revelar através de gestos e palavras aquilo que muitas vezes nem é possível se nomear. A arte é uma ponte entre dois mundos: o que vemos e o que não vemos. O artista é esse fio condutor. Mas para isso é preciso que ele olhe para dentro de si

mesmo. Segundo Sotigui, só podemos dar aquilo que já temos dentro de nós. (BERNAT, 2006, p. 57)

Em sua pesquisa de doutoramento, Bernat analisou aspectos trazidos pelo diálogo com o Griot Sotigui Koyaté, que foram bastante significativos para a formação inclusive de Daniele Ramalho. Como resultado das entrevistas com os atores que participaram das oficinas, pode-se perceber que o narrador africano recuperou aspectos importantes no trabalho e formação do ator destacando-se a humanização: “*O trabalho com os contos iniciáticos, além de provocar a nossa sensibilidade, é um instrumento preciso para o ofício do ator.*” (BERNAT, 2006, p. 57)

Destacamos outro diálogo presente nas entrevistas que compõem nosso material de pesquisa trazendo à tona esta questão entre narrador e ator:

DANIELE - Como eu vim do teatro, no começo, eu era uma atriz que contava história. E depois eu fui aprendendo, fui percebendo, eu fui “limpando isso”. Mas eu acho que a gente tem dificuldade de... Muitos atores que migraram para a narração, que se propuseram contar histórias, no começo do trabalho ou ao longo de seu trabalho acabam teatralizando...

GREGÓRIO - Porque o ator ele representa a história.

DANIELE - É representa, pois é.

GREGÓRIO - Um narrador, ele apresenta a história. Então, há uma diferença.

DANIELE - Mesmo que, em algum momento, ele possa brincar e representar um personagem.

GREGÓRIO – É essa nuance de representar e apresentar, então, que às vezes há confusão, “né”?

(...)DANIELE - O essencial é a palavra.

GREGÓRIO - E a palavra que vem vinculada ao corpo, à emoção, ao movimento, à expressão no espaço, ao movimento no espaço. (Entrevista Gregório Filho e Daniele Ramalho)

A diferença entre apresentar e representar está na base do trabalho e é, muitas vezes, colocada como ponto de orientação para os/as narradores/as quando questionam sobre a qualidade de sua prática em suas buscas estéticas. Também é base de diferenciação entre a narrativa literária e o drama como gênero. Porém ambos completam os sentidos dos textos num compartilhar que ocorre no corpo a corpo com a palavra.

Se a palavra oral é característica comum entre a prática teatral e a narração de histórias tratadas aqui, a leitura literária em si apresenta-se como ponto de diferenciação dada pelo atributo da presença sonora da voz. A narração de histórias,

quando apresentada sem o suporte do livro, nos remete à condição trazida por Zumthor (2007) quando este aborda a questão da recepção como a percepção sensorial.

Esta diferenciação, entre a recepção solitária da leitura do livro e a compartilhada pela narração oral, traz em seu bojo a noção do distanciamento entre experiência e sentido, do qual nos fala Larrosa (2002), pois trata da habitual desconexão entre conhecimento e experiência representados por toda a questão do silenciamento do corpo no processo educacional de leitura do livro:

em toda sociedade humana se produz um 'equilíbrio homeostático' entre a sociedade e as tradições vocais que ela comporta: a cada momento da história dessa sociedade, certas tradições orais ou certas funções assumidas pela voz humana se encontram, por quaisquer razões, como objeto de uma 'amnésia estrutural' em benefício de outros meios de comunicação ou de transmissão de autoridade.(ZUMTHOR, 2007, p. 58)

A citação de Zumthor permite-nos compreender o livro como voz de autoridade, o que pode muitas vezes desconsiderar a fala, a oralidade enquanto saber. Sobre a característica performática da leitura, o autor distingue duas formas: a leitura oral, sem o suporte do livro e a leitura auditiva, onde o livro apresenta-se no ato da narração como fonte direta da voz. Ambos se diferenciam da leitura silenciosa, realizada como ato de isolamento. Segundo Zumthor (2007) a performance traz ao espectador uma situação de enunciação diferente daquela que ocorre na leitura do livro, como um movimento solitário. Sobre esta condição de enunciação característica também da contação de histórias, trago o relato-memória de Benita:

Agora, também já tive uma experiência maravilhosa, da coisa da plateia que estava falando. Lembrei agora, na Rocinha. Palco sobre rodas no Largo do Boiadeiro. Eu e a Lúcia contando, "né"? Antes das atrações do não sei o quê? Gente, a Rocinha, antes dessas reformas todas, vocês lembram? O Largo do Boiadeiro. Aquilo era muito mais aberto, o pessoal disse que ali deviam ter umas quinze mil pessoas. Era tanta gente, mas era tanta gente. A gente começou a contar, um silêncio tão grande, mas tão lindo, tão lindo e teve uma cara... Por que eu me lembrei disso? Ah! A Lúcia estava contando "O Macaco e a Velha". E teve um cara, no meio da plateia, que disse assim: "**Morena, essa história minha mãe me contava**".

(...)O cara no meio da plateia. Imagina aquele negócio. Tal silêncio, gente. Essa foi uma experiência no Largo do Boiadeiro inesquecível. E teve, a essa eu estava presente. Eu e Fernanda Lobo. (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

No relato de Benita, a oralidade possibilita uma troca tal com o público que permite o entrelaçamento de memórias, assim como o compartilhamento das

mesmas. Neste sentido, urge recuperar a ideia defendida por Zumthor (2007) sobre as práticas que retomam o corpo como fonte de expressão, seguindo uma compreensão de que:

nossos 'sentidos', na significação mais corporal da palavra, a visão, a audição não são somente as ferramentas de registro, são órgãos de conhecimento. Ora, todo conhecimento está a serviço do vivo, a quem ele permite preservar no seu ser. Por isso a cadeia epistemológica continua a fazer do vivente um sujeito; ela coloca o sujeito no mundo."(ZUMTHOR, 2007, p. 81)

Neste sentido o conhecimento compreendo-o como nossos sentidos retomamos as ideias de Larrosa (2002) sobre a experiência e de Certeau (1994) quando critica a era escriturística que acaba por estabelecer as “ferramentas de registro” como formas de conhecimento, de saber, portanto, bases práticas educativas. Lembrando o mestre Kouyaté, em estudo de Bernat (2006) faz-se emergente uma prática educativa, dentro e fora das instituições em que o conhecimento seja compreendido como *“não há nada que alguém possa lhe dar que já não esteja com você”*. (BERNAT, 2006, p17)

Destacamos alguns aspectos que dizem respeito à prática da contação de histórias quando realizada sem o suporte do livro, porém outros aspectos dizem respeito a esta atividade, no que tange à performance em oposição à leitura solitária do livro, que a seguir discutiremos.

4.2.5 Leitura, oralidade e cumplicidades

Pensar a oralidade na contação de histórias traz à tona a relação entre o oral e o escrito, muitas vezes dicotomizado nas práticas escolares. Encontro em Sartre, no livro autobiográfico “As palavras”, um relato do espanto provocado pelo encontro com o livro e com o texto. Seu espanto relaciona a história tradicional, conhecida, com a descoberta da íntima relação entre a vida e a literatura.

Em suas memórias, o autor descreve o encontro com o livro:

Ela levantou os olhos de seu trabalho: “O que queres que eu te leia, querido? As Fadas?” Perguntei, incrédulo: “As Fadas estão aí dentro?” A história me era familiar: minha mãe contava-a com frequência, quando me lavava interrompendo-se para me friccionar com água-de-colônia, para apanhar debaixo da banheira o sabão que lhe escorregara das mãos, e eu ouvia distraidamente o relato bem conhecido; (...)

Eu só tinha olhos para Anne Marie, a moça de todas as minhas manhãs; eu só tinha ouvidos para a sua voz perturbada pela servidão; eu me comprazia com suas frases inacabadas, com suas palavras sempre atrasadas, com sua brusca segurança, vivamente desfeita, e que descambava em derrota, para desaparecer em melodioso desfiamento e se recompor após um silêncio. A história era coisa que vinha por acréscimo: era o elo de seus solilóquios. Durante o tempo todo em que falava, ficávamos sós e clandestinos, longe dos homens, dos deuses e dos sacerdotes, duas corças no bosque, com outras corças, as Fadas; eu não conseguia acreditar que se houvesse composto um livro a fim de incluir nele este episódio de nossa vida profana, que recendia a sabão e a água-de-colônia. (SARTRE.1984, p.33-35)

Por meio da voz de sua mãe articulada às ações cotidianas, carinho e carícia também se faziam narrativa. Som e silêncio, gestos e palavras afetuosas embalavam o encontro com a narrativa, remetendo-nos às experiências dos bebês que a partir do acalanto e das cantigas de ninar, vivem suas primeiras experiências com a linguagem verbal e com a sonoridade.

Eu me comprazia com suas frases inacabadas, com suas palavras sempre atrasadas, com sua brusca segurança, vivamente desfeita, e que descambava em derrota, para desaparecer em melodioso desfiamento e se recompor após um silêncio. (SARTRE.1984, p.33-35)

A narrativa de Sartre, também nos permite perceber o seu espanto diante da descoberta de que suas experiências mais íntimas estavam contidas no livro “*eu não conseguia acreditar que houvesse composto um livro a fim de incluir nele este episódio de nossa vida profana*”. Uma concepção de leitura como algo sagrado, só permitida aos monges e sacerdotes, portanto, distante da vida mundana compartilhada entre “sabão e água de colônia” com sua Ane –Marie, subjazia na memória do escritor:

Anne-Marie fez-me sentar a sua frente, em minha cadeirinha; inclinou-se, baixou as pálpebras e adormeceu. Daquele rosto de estátua saiu uma voz de gesso. Perdi a cabeça: quem estava contando? O quê? A quem? Minha mãe ausentara-se; nenhum sorriso, nenhum sinal de convivência, **eu estava no exílio**. Além disso, eu não reconhecia sua linguagem. Onde é que arranjava aquela segurança? Ao cabo de um instante, compreendi: era o livro que falava. Dele saíam frases que me causavam medo; eram verdadeiras centopéias, formigavam de sílabas e letras, estiravam seus ditongos, faziam vibrar as consoantes duplas: cantantes, nasais, entrecortadas de pausas e suspiros, ricas em palavras desconhecidas, encantavam-se por si próprias e com seus meandros, sem se preocupar comigo(...)Seguramente, o discurso não me era destinado (SARTRE.1984, p.33-35)

O espanto, diante da distância entre os sentimentos provocados pela narrativa oral e os provocados leitura do livro, é traduzido por Sartre através da imagem: “*Daquele rosto de estátua saiu uma voz de gesso*” e, logo a seguir pela compreensão da experiência vivida: “*era o livro que falava*”.

A percepção da distância entre os sentidos construídos pela história narrada e os construídos pelas palavras escritas ocorre no plano da linguagem tanto em quem

narra quanto em quem ouve. Tal como Girardello ilustra: “*poderemos entender a partilha narrativa como um ‘respirar junto’ cuja intimidade irrepetível gera uma forma muito particular de confiança*”. (GIRARDELLO, 2003, p. 3)

A distância percebida pela leitura ocorre pela descrição das palavras, não como fonte de sentidos, mas como: sílabas, letras, ditongos, consoantes, que pela própria composição repleta de aliterações, refletem a condição de um “*discurso que seguramente não me era destinado*”. Desta forma, é possível refletir sobre a condição da leitura quando realizada nas escolas, ou para crianças, quando seu efeito cria certo distanciamento ocasionado pelo desconhecimento das palavras.

Na rememoração de seu encontro com o livro, o escritor nos remete a sentimentos semelhantes aos do bebê choramingando ao sair do colo da mãe: “*Dele saíam frases que me causavam medo*” e “*sem se preocupar comigo*”. O exílio do qual nos fala o autor era provocado pela leitura realizada de forma distanciada das experiências que tinha com aquela história, dos personagens de um dos contos dos Irmãos Grimm: “As fadas”. A oralidade como espaço criado para a troca de afetos, se mistura à memória da narrativa da história que sua mãe lhe contava.

O encontro destas duas formas de mediação leitora, uma baseada no suporte do livro e outra por meio da oralidade, me trouxe uma memória particular de sala de aula. Trabalhando, em 2011, com as narrativas africanas em uma turma de 6º ano do Ensino Fundamental, me deparei com a questão desafiadora do preconceito para com as narrativas míticas africanas, muitas vezes condicionada à questões religiosas. Utilizávamos o livro de Reginaldo Prandi “Xangô: o trovão⁶⁰” e líamos em sala, refletindo sobre as questões da cultura africana ainda presentes em nosso dia-a-dia. A grande dificuldade estava em trazer para o diálogo o preconceito de alguns alunos que criticavam a temática, por questões religiosas próprias, ou até mesmo por proibição dos pais. Instigada a trazer novas compreensões acerca deste preconceito contei a história de Yemanjá, parte do repertório do grupo Escuta Só do qual faço parte, que não estava presente no livro trabalhado nas aulas⁶¹. A escolha por esta história estava referenciada numa hipótese de que a orixá seria mais bem aceita pela turma, visto o uso da roupa branca no réveillon e as comemorações nas praias ser uma prática cultural comumente aceita no Rio de Janeiro.

⁶⁰PRANDI, Reginaldo. Xangô: o trovão. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.

⁶¹Reconto a partir da leitura do livro: CUNHA, Carolina. Yemanjá. São Paulo: Edições SM, 2008.

A surpresa deste encontro não esteve somente no silêncio provocado em sala de aula após a narrativa da história, outros dois foram os motivos. Um deles fora a descoberta da cor de pele negra da personagem Yemanjá. Ao narrar a saída da orixá do mar, detalhei minuciosamente suas vestes de contas e ao descrever o brilho da pele negra repleta de gotas do mar, o espanto aumentou. É comum, nas imagens de Yemanjá vendidas como souvenirs, a orixá ter a pele branca, eis a surpresa. O outro fato surpreendente aconteceu algumas semanas depois, quando propus à turma uma produção textual de reconto das histórias do livro, tendo como suporte a memória da narrativa, sem a consulta ao livro. Ao ler as reescrituras dos 105 alunos das turmas de 6º ano para as quais lecionava, percebi que cerca de 15% dos alunos havia escolhido a história narrada oralmente.

Tal memória reafirma a potencialidade das histórias narradas oralmente na construção de novas atitudes frente a questões que atravessam nossa humanidade. Pois, se naquele contexto, cerca de 10 alunos se negaram a recontar e ler as histórias do livro, três alunos que professavam a religião evangélica, mobilizados pela narrativa oral, recontaram a história de Yemanjá.

Neste encontro, entre oralidade e leitura outra narrativa dialoga com esta prática da contação enquanto possibilidade de incentivo à leitura. Porém, diferentemente da memória de Sartre ou de minha memória docente, que liga a oralidade e literatura, a memória de Benita nos leva ao caminho inverso, nos mostrando o quanto é possível a partir da oralidade, buscar-se a leitura nesta relação que se trava entre o narrador e a história:

BENITA - E a outra na Casa da Leitura foi do choro, "né"? Porque, aí, eu tinha ensaiado a história um milhão de vezes com Celso, Eliana e a Lúcia. Era dia das mães. Um espetáculo do dia das mães e eu resolvi contar "A mãe da menina e a menina da mãe" do Flávio de Souza, "né"? Que é uma história linda que é a história de uma mãe e de uma filha, "né"? Então, é minha própria história, "né"? Eu lá concentrada. "Não vou chorar. Segura a 'pemba', não chora, hein? Não vou chorar". Chorar o quê? Conte a história... "Uuuuuuh"! Soluçava, eu não chorava, eu soluçava e a platéia inteira soluçava. Todo mundo chorava, que a história realmente é uma história muito triste, "né"?

BENITA - É uma história forte, 'né'? Que foi bem escrita.

SIMONE - É.

BENITA - E aí naquele momento...

SIMONE - Deu... Deu a emoção.

BENITA - Deu aquela emoção, que era a minha, totalmente verdadeira, de uma coisa que eu tinha vivenciado da minha própria história. É muito difícil você contar uma coisa de si próprio, "né"?(...)

BENITA - É, Mas então acho que é isso que a gente está falando, esses são esses momentos muito especiais...

SIMONE - Mágicos.

BENITA - **Mágicos, que você, de alguma maneira, está mexendo muito intimamente nas pessoas e ela, a história, em você.** E aí, eu acho que está havendo uma transformação. Com certeza! Porque, por exemplo, nos dois casos houve pelo menos uma grande promoção de leitura, porque todo mundo depois veio me perguntar que história era. (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

Benita finaliza a narração destacando o efeito que a contação provocou enquanto ação promotora da leitura. Porém, para além disso, podemos destacar a relação afetiva vivenciada naquele momento, seja mobilizada pelo conteúdo da história, seja pelo teor emotivo dado pelo relato que fora captado pelo público. É o encontro narrador/a público que possibilita tais acontecimentos. Não estamos aqui trazendo a memória da narradora como forma de associar a narração com o choro. As emoções são múltiplas e muitas vezes se traduzem sob forma de imagens, de sons, sensações corporais provocadas às vezes até por um simples olhar da plateia. Um riso nervoso, um choro que reviram a memória desencadeando tantos outros sentimentos. E é neste processo que narrador e ouvinte tornam-se cúmplices.

4.2.6 Afetos, memórias e infâncias poéticas dos narradores

*E, seria assim, com todos?
Seríamos não muito mais que as crianças –
o espírito do viver não passando de ímpetos espasmódicos,
relampejados entre miragens: a esperança e a memória.
(Guimarães Rosa)*

Nas vozes dos/as narradores/as da pesquisa, a prática de contar histórias se revela também como um espaço de afetos. Para além das aproximações e distanciamentos entre leitura e narração oral, enfocamos nessa seção, aspectos trazidos pelas entrevistas que interligam afetos, memórias e infância. Não uma concepção de infância pautada no sentido etimológico da palavra in-fans, o que não fala, mas infância como condição de um devir, de uma inauguralidade.

A fala de Gregório vai encaminhando para a compreensão, aqui retomando a ideia do repertório. Pois, tal como uma criança que traz nas descobertas de cada palavra nova a inauguração de um novo mundo, assim o narrador questiona a sua prática e assim segue a sua busca:

E como é que **esse repertório vai conter a minha singularidade**? Vai incluir a minha autoria e pode me arrancar uma “inauguralidade”? Uma palavra que inaugura o mundo, uma história que faz o outro inaugurar? (Entrevista Gregório Filho e Daniele Ramalho)

Eis que a resposta traz a ideia da infância:

E com o que eu posso inaugurar? E é **esse desejo, a permanência da infância “né”**? A infância vai descobrindo as palavras e vai inaugurando. Aí junta uma palavra e outra e pensa uma terceira palavra, que não é nem a primeira nem a segunda, é uma terceira que já inaugurou. Já promoveu uma “inauguralidade”. (Entrevista Gregório Filho e Daniele Ramalho)

O desejo de permanência na infância diz respeito a uma reinvenção da infância enquanto tempo de tenras descobertas. Esta proposta de inauguralidade se liga a capacidade da criança de compor novos usos e significações para o que já fora posto pelo mundo adulto. A inauguralidade nas palavras e na contação - compreendida aqui como narração de histórias voltadas tanto para crianças como para adultos - trata de uma postura, uma atitude diante da prática que percebe na infância outras possibilidades de significações. Uma compreensão de que o mundo dado pode ser re-criado a cada instante, por meio de nossas ações. Reiterando com as palavras de Pereira e Souza (1998, p. 35): *“a infância pode ser vista alegoricamente como elemento capaz de desencantar (ou encantar) o mundo da razão instrumental, trazendo à tona a crítica do progresso e da temporalidade linear.”*

Então, eu não penso duas palavras ao mesmo tempo, eu penso uma palavra, assim, vindo de outra. E, quando eu tento juntar, ao mesmo tempo, duas palavras, eu crio uma terceira: uma terceira imagem, uma terceira sonoridade, uma **terceira gestalt**. Então, é pensar como as crianças, que quer dizer de um mundo que ela está descobrindo e que não está pronto. (Entrevista Gregório Filho e Daniele Ramalho)

Remontar à infância, na voz do narrador faz-se como impressões primeiras que nos marcam sobre concepções, significações leituras e descobertas:

Então, entender assim cada ser, cada indivíduo. Isso é exercício de individuação, traz um mundo possível de esperança. Não é de uma esperança de um otimismo barato, mas esse otimismo de que eu posso construir um mundo nas minhas relações: inaugural. (Entrevista Gregório Filho e Daniele Ramalho)

Gregório complementa:

Essa permanência dessa infância que descobre, redescobre, inaugurando palavra, **inaugurando o mundo**, inaugurando os sentimentos, as emoções. Eu não penso, eu não sei se as emoções estão cristalizadas e classificadas. Elas têm uma dinâmica e na dinâmica elas vão se criando e criando novas. Então, acho que esse o exemplo e esse exercício que é desafiador, alegre, que é da alegria, né? (Entrevista Gregório Filho e Daniele Ramalho)

A inauguralidade proposta por Gregório retoma a ideia de Larrosa ao nos apresentar uma visão da infância como “*assombro diante do que permanece simultaneamente descoberto e escondido.*” (LARROSA, 2010, p. 195). Essa visão da infância como o novo contrapõe-se àquela outra de uma infância equivalente à realização dos projetos do homem adulto sobre o mundo, e das expectativas sobre o futuro. O sentido de inauguração, do novo na infância, é completado pelo autor quando diz:

Só na espera tranquila do que não sabemos e na acolhida serena do que não temos, podemos habitar na proximidade da presença enigmática da infância e podemos nos deixar transformar pela verdade que cada nascimento traz consigo. (LARROSA, 2010, p. 196)

O nascimento visto como fonte dos enigmas e não como fonte de verdades ou poderes citado por Larrosa, reflete-se na ação da contação de histórias enquanto experiência. Sendo a experiência referida como o encontro com o estranho e o desconhecido, diferencia-se do que pode ser apropriado enquanto conteúdo. Completa ainda o sentido dado pelo autor quando diz que: “*a experiência do encontro só pode ser transmutada numa imagem poética, isto é, numa imagem que contenha a verdade inquieta e tremulante de uma aproximação singular ao enigma.*” (LARROSA, 2010, p. 197)

Se, de início, o entrevistado propõe um jogo com a narração que se articula com a dor, “aquele que narra a dor”: “Então eu fui aí construindo o que hoje eu digo que eu sou: um narrador, aquele que narra a dor, que é uma dor que reúne os sentimentos humanos, as emoções humanas, que inclui a alegria, o prazer, mas muita dor.” (Entrevista Gregório Filho e Daniele Ramalho)

Aqui ele associa à eterna descoberta das emoções à alegria. Sendo esta uma proposta do narrador para com a composição do contador de histórias. A sua busca e responsabilidade para com os ouvintes perpassa uma compreensão que se liga a outra ideia trazida por Benita, retomando entre a memória de uma infância de descobertas, aspectos que considera formativos, ela diz:

Eu vejo muito nas oficinas, está acontecendo um joguinho que a gente faz que chama “Hora da saudade”. A gente bota de propósito de “Hora da saudade”. (...)Então na “Hora da saudade” eu ouvi depoimentos de pessoas contando. Porque é um momento da oficina em que as pessoas estão quase pra contar histórias, só que elas ainda não perceberam que elas já são contadoras de histórias.

Então, a gente pede pra elas se lembrarem de um fato marcante da vida delas. Elas têm que contar esse fato marcante. Então, a gente bota uma cadeira. Eu sempre brinco: “– Olha, não sou psicanalista. Isso não é uma sessão de psicanálise. Eu não vou solucionar nenhum problema seu. Nada disso vai acontecer. Isso é apenas um exercício”. Deixo bem claro. E nesses momentos eu vi, várias vezes, pessoas relatando, lembrando de coisas da vida delas. Principalmente memórias de livros, memórias deles como leitores e que... **E aí dá aquele clique, “né”? O cara começa a contar...** Você olha assim: abriu um clarão na cabeça desse indivíduo! **Eu acho que é mais ou menos o que acontece na sua história, “né”? Abriu um clarão ali na cabeça do indivíduo.**

Estes instantes de iluminação podem ser relacionados com a prática da narradora, quando traz a memória suas experiências com a contação de histórias. Relaciona-se ainda com a sua própria memória de infância:

BENITA - Abriu um clarão ali na cabeça do indivíduo. Sempre existiu isso. Quando eu era pequena... pena que a gente vai envelhecendo e perde isso. **Eu me lembro quando eu era pequena, eu tinha uns clarões.** Vocês lembram disso? Ter um clarão, assim? Pensava assim comigo: “Sou pequena”. (risos).

SIMONE - Sou pequena é ótimo!

BENITA - “Eu quero um pouquinho de sorvete”, aí estou comendo o sorvete e aí de repente, ahn! Me lembro da vaca, do leite, do “não sei o que” e aí passa toda uma cadeira e aí dá um clarão e aí eu percebo... Vocês não lembram disso não? Quando eram pequenas?

SIMONE - É...(...)

BENITA - Dava um clarão.

DANIELE - É, dava.

SIMONE - Uma sensação.

BENITA - Parecia que você sabia, você sabia tudo do mundo! Daquele universo, sabe? Você sabia tudo. Então, eu acho que isso acontece na história. Abre-se um clarão na cabeça da pessoa de repente e aí ela faz uma.... **É como se ela fizesse as pazes com o passado dela de alguma maneira, “né”?** (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

Entendo que este clarão a que a narradora se refere pode ser associado a uma chave para outras compreensões de mundo. Tal chave que, como num clique, abre as portas para outras percepções, coaduna com a inauguralidade da qual nos fala Gregório. E nos remete à infância de Bachelard (1988), numa proposta de recriação de um espaço:

Eis o ser da infância cósmica. Os homens passam, o cosmos permanece, um cosmos sempre primeiro, um cosmos que os maiores espetáculos do mundo não apagarão em todo o decorrer da vida. A cosmicidade de nossa infância reside em nós. (BACHELAR,1988, p.93)

Neste espaço da memória reencontram-se e complementam-se os reflexos das histórias e das práticas dos/as narradores/as. Compreendendo que tradição é a memória que se passa de uma geração a outra, trago a seguir o dialogo entre os

narradores e seus antepassados. Na voz de Benita, surge como a chave das descobertas:

BENITA - Engraçado que a gente mesmo, eu, por exemplo, tenho uma história própria com relação a entender minha cultura espanhola, a partir do fato de contar histórias. Porque eu sou filha de galegos e morava em Teresópolis, era criada em Teresópolis e fazia parte lá da Casa de Espanha. E eu simplesmente odiava aquelas festas, dançar de bota, aquelas botas, “não sei o quê”. (risos).

DANIELE - Eu sei, eu freqüentei a Casa de Portugal.

BENITA - Aquelas danças! Achava aquilo dali tudo horrível, “né”? Adolescente, aquilo era uma cafonice sem par! Ai *paelha*, ai, odeio! Ah, que coisa chata! E a primeira língua que eu ouvi foi o espanhol, por isso que eu falo bem espanhol, “né”? Eu não aprendi. É porque eu ouvi, ouvia o tempo todo, mas nem me lembrava que ouvia. Então, quando eu comecei a contar e tudo começou a vir com tanta facilidade, “né”? Aí eu comecei a me lembrar das histórias que a minha mãe contava quando eu era pequena, as histórias que ela cantava...

SIMONE - Em espanhol? Olha!

BENITA - As músicas espanholas, sabe? Que ela cantava. Então, eu falei: “Poxa, então tudo isso eu aprendi, a partir do que a minha mãe contava e cantava quando eu era pequena”. Né?

SIMONE - Memória emocional.

BENITA - E aí foi muito lindo, porque aí eu falei: “– Eu tenho esse patrimônio dentro de mim”. Então eu, tanto é que hoje eu dia falo: “– Eu adoro a Espanha e eu adoro a cultura espanhola!”. É cafona? Tem coisas cafonérrimas, mas é maravilhoso. Aquela cafonice é maravilhosa. É só pensar no Almodóvar, “né”? Aquela coisa, meu Deus do céu! Aquilo é maravilhoso, é a essência daquele povo, eles são daquele jeito, né? **E aí eu falei: “Eles são não, eu sou, porque eu também venho dali”. É a minha herança cultural. E foi a partir das histórias que eu fiz as pazes com a cultura da minha..., com os meus antepassados.** Olha! E eu tenho a maior consciência disso. Tive consciência disso. (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

As pazes com o passado no tocante as experiências da narradora enquanto formadora de novos/as contadores/as também se reflete em suas tantas memórias trazidas na entrevista. Com Benjamin (1994) retomamos a reflexão sobre o passado. A relação possível entre passado e descoberta, entre infância e memória ressurgem com o autor, quando ele aborda a questão da história do novo. A tradição se reinventa em relação constante com o novo, com o passado, portanto, numa relação em que o presente vai sendo construído e ressignificado. Tal como na fala da narradora que conclui:

Então eu tenho essa possibilidade de ter essa herança cultural e, ao mesmo tempo, ter esse privilégio de ter nascido no Brasil e conhecer toda essa outra herança cultural, que é minha também, “né”? Porque eu fui criada aqui, “né”? Estudei aqui, vivi aqui, vivo aqui, “né”? Então, eu acho que tem isso também da gente entender a nossa história. Alguma coisa, a gente tem um gancho, que vem assim você não sabe de onde. (Entrevista Benita Prieto e Daniele Ramalho)

O clarão do qual nos fala Benita, ou ainda o “inaugurar o mundo”, trazido por Gregório como uma nova infância, é retomado pela narradora e nos traz à montã aquilo que é perpassado por entre os caminhos da memória: “*Para ir aos arquivos da memória, importa reencontrar, para além dos fatos, valores.*” (BACHELARD, 1988, p.99) Associando esta reflexã da narradora com os clarões e a infância temos a fala de Daniele que diz:

Então, isso tudo aí depois acho que alimentou de eu querer trabalhar com a cultura tradicional. A família da minha mãe é que tem descendência indígena. Então, eu passei a contar histórias indígenas. Eu acho que tudo está um pouco interligado. Apesar de eu não ter começado por causa dos meus ancestrais. É..., por ter ouvido histórias deles, assim. Eu fiz o caminho inverso, eu contei pra contar pros meus filhos. (Entrevista Gregório Filho e Daniele Ramalho)

Não por acaso, ou completamente casual, a narradora nos contou um momento de experiênciã de partilha das histórias com os indígenas, que eu aqui compreendo como uma resposta ao diálogo possibilitado por sua trajetória com os contos a infância. Daniele Ramalho relata o primeiro momento de apresentaçã de um espetáculo de contaçã de histórias indígenas para uma plateia de índios. Acometida pelas dúvidas, se deveria ou não correr o risco proposto pelo desafio, ela narra:

DANIELE - É, pra eles. Conte as três que tinham no espetáculo: Nambikwara, Kaxinawá e Bororo. Aí estavam várias etnias, inclusive, a Bororo. Haviam indígenas Yawanawá, que eram as jovens. Era muito engraçado. Elas estavam todas de mini-saia, tamancão, brincã. E houve uma inversã muito interessante. As histórias indígenas me interessavam muito porque elas traziam uma identidade brasileira muito forte, de um Brasil que ainda se conhece pouco. E aí, quando eu contei pra eles, no final, foi muito legal! O Paulo Bororo, que era o cacique... ele é falecido já, ele tirou o enfeite de cabeça que ele estava usando me deu de presente, agradeceu: “– Poxa, muito bonito, “né”? Você não é da nossa cultura, e está se expressando nesta cultura. E uma das meninas lá de mini-saia e “tamancão” chorou, chorou muito. E no final ela falou que ia contar na aldeia o que ela tinha visto. Porque lá é eles tinham vergonha, os mais jovens, de ser Yawanawá. E eu, que era branca, estava contando as histórias indígenas. Que liçã importante! E aí ela falou: “– Tive que vir pra cá (São Paulo) pra entender que a nossa riqueza é a nossa língua, a nossa cultura”. Então teve essa inversã, o que é muito interessante.

SIMONE - É o espelho, “né”? É o espelho...

Eram quase duas da manhã. Estava exausta. Uma loucura. A história, ela de alguma maneira, fala a essa memória que eu tenho da infância. (...) Ela vai te dando esses elementos que você vai pescando aí no seu, nos teus guardados, “né”? E eu acho que, talvez, o fundamental seja mesmo a escuta ao que você vai dizer, ao que você está trazendo naquele momento. Acho que as prioridades mudam: O que eu quero falar agora? De que maneira? A escolha das histórias dialoga com o nosso momento de vida também, não? (Entrevista Gregório Filho e Daniele Ramalho)

Esta ancestralidade é mais bem explicada pelas palavras poéticas de Jecupé, que nos ajuda a compreender estes espelhos, ecos apresentados pela relação ente

o homem e a tradição. E a celebração como forma de comunicação com a ancestralidade:

na tradição guarani, cada coisa que vemos hoje é uma imagem da imagem do que verdadeiramente é; por isso, recorre-se aos cantos de origem e às danças do clã, para suportarem ser um pálido reflexo do ser. Uma imagem que se esvanece diante da raiz ancestral. Para os Bororo, somos o eco dos ancestrais; por isso, habitamos na caverna do mundo, e da visão dos ancestrais temos as estrelas. As estrelas são os nossos avós e irmãos mais velhos. Amanhã seremos estrelas e também deixaremos ecos nesta caverna. Esta caverna é sagrada, a escola onde o som aprende a fazer brilhar seu pulsar. (JECUPÉ, 1998, p.94)

Como um diálogo com o mito da caverna de Platão, Jecupé ressignifica a memória e a relação com os ancestrais. Esta compreensão de “um pálido reflexo” diante da infinidade de constelações, diante do eco dos ancestrais possibilita uma metáfora da luz trazida pelos contos, menos como certeza e mais como mistério. E podemos ainda recuperar a noção de representação que é dada, nestas comunidades orais por meio da palavra:

nas comunidades ágrafas, a palavra é uma força vital: não representa a ‘coisa’, é ela que a faz existir. Toda a actividade humana repousa sobre o Verbo, sobre o poder criador da palavra. Daí, a sua capacidade encantatória, o seu poder sacralizador. (AFONSO, 2004, p. 206)

A experiência da contação de história para os indígenas trouxe para a narradora Daniele uma reflexão sobre o seu passado, mesmo que não conscientemente. Retomando também à infância Daniele diz:

A história, ela de alguma maneira, fala a essa memória que eu tenho da infância. (...) Ela vai te dando esses elementos que você vai pescando aí no seu, nos teus guardados, “né”? E eu acho que, talvez, o fundamental seja mesmo a escuta ao que você vai dizer, ao que você está trazendo naquele momento. Acho que as prioridades mudam: O que eu quero falar agora? De que maneira? A escolha das histórias dialoga com o nosso momento de vida também, não? (Entrevista Gregório Filho e Daniele Ramalho)

Trazer as vozes dos/as narradores/as para uma reflexão sobre a prática da contação de histórias nos permitiu contribuir para a luta contra o “apagamento dos rastros”, discutidos por Brecht e por Benjamin. É a partir da repetição de uma história vivida, que se atualiza o passado, fazendo-o “acontecer” novamente na mente do narrador e na mente do ouvinte.

O diálogo dos/das narradores/as com suas histórias de vida e formação permitiu entrelaçamentos possíveis, quando memória e futuro se veem refletidos em um mesmo espaço:

Neste recontar, adulto e criança descobrem, juntos, signos perdidos, caminhos e labirintos que podem ser retomados, continuações de histórias em permanente “devir”. Recuperar para o futuro os desejos que não se realizaram, as pistas

abandonadas, as trilhas não percorridas é uma forma de intervenção ativa no mundo. Neste sentido, a experiência da infância constituída na narrativa é memória daquilo que poderia ter sido diferente, isto é, releitura crítica no presente da vida adulta. (PEREIRA, SOUZA, 1998, p. 35)

Gregório afirma a importância do diálogo entre o novo e o velho, entre o conhecido e o mundo novo a ser descortinado. Entre os antepassados e a infância:

E é claro que esse inaugural traz toda a minha convivência, a minha convivência oculta com a minha ancestralidade. Então, isso eu não posso descartar, nem desperdiçar: eu estou olhando o futuro. (Entrevista Gregório Filho e Daniele Ramalho)

O saber, trazido pela ideia de descoberta de um mundo novo, recupera também um saber humanizado, diferente daquele que o torna produto, ou seja, difere de um conhecimento que exerce uma “função”. Esse saber, que pode ser compreendido como um saber utilitário, é característico da modernidade, difere-se bastante do saber construído pelos/as narradores/as em suas práticas. Daí a finalização dessa discussão dos “espelhos do visível” remeter-se às questões ligadas a uma infância. Quando o saber se separa da experiência torna-se produto consumível, gera a questão dos indivíduos que passam a ser consumidores e não mais produtores de conhecimento. Compreendemos não ser este dos narradores que buscam, por meio de questionamentos, exercitar a própria singularidade. Tal como Gregório nos apresenta: “*E como é que **esse repertório vai conter a minha singularidade?** Vai incluir a minha autoria e pode me arrancar uma “inauguralidade”?*”

Os aspectos destacados neste capítulo retomam, de certa forma, Benjamin, pois apresentam a relação entre a criança, que reconstrói o mundo e os antepassados que trazem a experiência do vivido. Dialogam ainda com as descobertas narradas pelos sujeitos, quando experiências significativas foram trazidas pela memória nos encontros possibilitados pelas entrevistas.

No debate entre Literatura oral ou tradicional e autoria, percebemos que o repertório dos narradores, sempre ressignificado nas vozes dos narradores anônimos, nos liga à uma sabedoria que é construída pelo povo e não condicionada pelos modelos de capital. Da mesma forma, o caráter autoral da composição de repertório dos/as narradores/as traz aspectos do novo, retomando histórias que dizem respeito a suas experiências e à nossa época.

Neste capítulo entrelaçamos aspectos das memórias dos entrevistados que se tornaram fonte significativa para as reflexões da pesquisa. Porém, muito ainda

poderia ter sido discutido a respeito das práticas e ações e memórias destes narradores.

5 SERÁ SE?- CONCLUSÕES

*Estará pensando que,
do que eu disse, nada se acerta,
nada prova nada.
Mesmo que tudo fosse verdade,
não seria mais que reles obsessão auto-sugestiva,
e o despropósito de pretender que psiquismo
ou alma se retratassem em espelho...*
(Guimarães Rosa)

Dialogar com as narrativas dos sujeitos da pesquisa permitiu-me construir novos olhares sobre minha própria prática de contadora de histórias e de professora de literatura. Como afirma Souza: “o pesquisador que trabalha com narrativas interroga-se sobre suas trajetórias e seu percurso de desenvolvimento pessoal e profissional, mediante a escuta e a leitura da narrativa do outro.” (2006, p. 99). Quando as memórias dos/das entrevistados/das acordavam lembranças do vivido por mim, quando as experiências compartilhadas dialogavam, quase que diretamente, com meus aportes teóricos e com minhas memórias de leitora, de professora e, especialmente, de contadora de histórias, eu também aprendia. Neste processo, minha voz de pesquisadora–narradora foi sendo entremeada com as histórias e vozes dos sujeitos narradores/as e a busca de refletir sobre a prática dos/as contadores/as de história me conduzia à reflexão sobre minha própria prática.

Uma “contramemória”, apresentada por Souza (2006, p. 90), trouxe a compreensão sobre as minhas experiências, não apenas sobre as questões particulares, que dialogaram com as experiências dos narradores, mas também uma compreensão das mudanças históricas, da relação do homem com o conhecimento e com as narrativas.

A elaboração do memorial de formação que atravessou todo o processo de pesquisa trouxe à tona aspectos de minha formação e, principalmente, de minha atuação, não apenas como contadora de histórias, mas também como professora, que me instigaram a ampliar a visão sobre o meu próprio trabalho.

A experiência de ouvir o *outro*, aquele/a que está fora de mim, desafiou-me a encontrar a distância necessária entre a reflexão sobre a própria prática e o mito de

narciso, aquele que cai no rio tentando tocar em sua própria beleza. Nesse sentido, o provocador “espelho” de Guimarães Rosa trouxe para mim contribuições significativas, complexificando as imagens de mim refletidas em minhas experiências e ajudando-me a confirmar que precisamos do outro para nos reconhecermos, nos diferenciarmos e compartilhar saberes, dúvidas e dificuldades, elegendo a solidariedade como forma de produção de conhecimento, como nos ensina, Boaventura Santos (2006).

Souza destaca que *“a pesquisa narrativa instala um efeito formador e possibilita apreender conhecimentos específicos sobre as trajetórias individual e coletiva.”* (2006, p. 99) Neste sentido, percebo que o processo vivido na pesquisa, bem como as reflexões possibilitadas a partir dela, contribuíram para a autoformação da pesquisadora, para a formação dos próprios/as entrevistados/das, como também para o campo da discussão da temática: os contadores/as de histórias e suas práticas.

As narrativas dos sujeitos da pesquisa, além de um material riquíssimo repleto de possibilidades, permitiram-me outro olhar sobre a produção do conhecimento. Se por um lado a compreensão de conhecimento a partir das práticas dos sujeitos, para alguns pode significar pouco, Boaventura Santos (2002) nos aponta como paradigma emergente, a importância de articular o conhecimento popular com o científico, o que complementa a ideia desse saber como ponto de partida para a pesquisa. No caminho traçado pelo conhecimento, a ciência moderna estabeleceu uma relação dicotômica entre o saber popular e o saber científico, desvalorizando o primeiro; porém, na trajetória pós-moderna, o conhecimento popular pode representar um novo senso comum, possibilitando uma articulação entre os saberes. Neste sentido, Boaventura Santos (2002, p. 57) reitera: *“a ciência pós-moderna, ao sensocomunizar-se, não despreza o conhecimento que produz tecnologia, mas entende que, tal como o conhecimento se deve traduzir em autoconhecimento, o desenvolvimento tecnológico deve traduzir-se em sabedoria de vida.”* Trazer ao diálogo as vozes e experiências dos narradores, na época de um capitalismo cognitivo, é ir contra a ideia de um conhecimento que é produzido para ser apreendido. Tantas foram as mudanças do olhar que nos fizemos habituados às condições de ação - totalmente voltadas para os meios e produção, que nos esquecemos do contrário: das práticas que nos levam ao conhecimento.

Tentei identificar, dentre as narrativas dos/das entrevistados/as, questões que apontassem o que de mais singular pude perceber em cada uma delas, em meio a tantos outros aspectos e pontos de vista possíveis.

Do diálogo com Daniele Ramalho, reflito junto com sua narrativa sobre seus processos formativos. A partir deste diálogo, esbocei uma discussão sobre cultura entrelaçando as falas da narradora, as suas experiências entre contações de histórias e atuações em projetos que se ligam a esta prática.

No retrato de Benita, o compartilhar de experiências trouxe, além de suas atividades como produtora cultural, histórias envolvendo, tanto sua prática, como seu processo de formação de contadora de histórias. Em sua narrativa, pude perceber uma preocupação em estabelecer espaços para o sonho, para o mágico como propiciadores de novos olhares para a realidade através da prática da contação de histórias.

Com Gregório, pude perceber o cuidado com a palavra como fonte de significados, sentidos possíveis que reiteram a autoria dos narradores, tanto pela prática oral, quanto nas escolhas de repertório. O narrador também propiciou redescobertas sobre o valor das narrativas tradicionais como fonte de sabedoria. As descobertas constantes, possibilitadas pelas histórias e pela narração delas, suas narrativas reiteram Boaventura Santos que (2006): todo conhecimento é autoconhecimento.

Um dos pontos em comum, que pude estabelecer entre os três narradores é o elo entre narração e narrativa, narrador e público. Ou seja, o ato, o momento da narração, assim como a história, se faz diretamente relacionado com o narrador no encontro com o público. A partir de suas singularidades, de seus jeitos próprios de inscrição no mundo, eles partilham desta centelha comum com os ouvintes.

Fui tecendo e redescobrendo outros meandros que não mais me permitiram olhar a prática da contação de histórias tal como eu havia iniciado. Compreendendo algumas das questões, que se fizeram presentes na segunda parte dessa dissertação, me acompanharam, pois fora a partir delas que construí a indagação inicial: *O que narram os narradores sobre suas práticas?* Neste processo de descobertas, o esboço da questão: *Quais reflexões fazem parte da escolha ou seleção do repertório do narrador/a de histórias?* Estiveram presentes no capítulo intitulado "*Espelhos visíveis*" onde tentei criar um diálogo entre as narrativas, buscando os temas recorrentes nas falas dos entrevistados.

Dentre as possibilidades de articulação sobre esta prática, as reflexões dos narradores foram as mais variadas, perpassadas pelos diversos espaços aos quais os narradores se fazem presentes. Porém, pude vislumbrar em suas práticas, um discurso comum que cumpre uma função de inscrição no mundo. Uma inscrição que se opõe a uma passividade. Tantas são as informações recebidas, que a leitura que fazemos - como autômatos -, às vezes, passa a ser impressa em nós e não o contrário. Surge a expressão de inscrição no mundo que coaduna com Certeau (1994), pois revela uma atitude de compartilhar olhares e leituras de mundo a partir das histórias.

Outro aspecto salientado relacionado ao repertório foi o de maturação das histórias a serem narradas. Neste ensejo, está a atitude dos narradores em construir um lugar em si para as histórias. Estas percorrem diversos momentos de suas trajetórias, moradas são como espaços onde podem outros e eles mesmos, repousar seus sonhos e medos.

Sobre as questões ligadas à moral das histórias e à qualidade da literatura - que também se apresentou como ponto instigador para a pesquisa - encontrei os mesmos questionamentos, de forma mais ou menos elaborada em suas narrativas. Por isso, algumas questões relacionadas à moral ou a quem se destinam as histórias - no momento da escolha do que trazer para discussão nesta dissertação - possibilitaram uma pequena discussão acerca da infância e da pedagogia, visto ser este o público mais significativo da prática da contação de histórias. Porém este ponto seria merecedor de um estudo mais aprofundado, em pesquisa posterior.

Em seguida, dadas às características da narração oral de histórias, refletimos sobre a condição performática da contação, entrelaçando este conceito com aspectos de diferenciação para com o teatro, a fim de apresentar aspectos defendidos pelos os/as narradores/as enquanto prática e suas compreensões acerca destes compartilhamentos de leituras.

Que outras relações estão presentes na prática de contação de histórias para além da formação do leitor? Pude vislumbrar que, se por um lado a contação de histórias, a partir das narrativas dos sujeitos, muito diz respeito à formação do leitor, assim como suas práticas se fizeram, de início, diretamente ligadas a este incentivo, o material da pesquisa ainda me permitiria discorrer sobre outros tantos assuntos relativos ao tema de formação do leitor e incentivo à leitura. Porém, seguindo os questionamentos iniciais e dada a riqueza de material, possibilitada pelas conversas

transcritas, optei por manter o foco em outras articulações possíveis. Daí manifestaram-se outros encontros percebidos nas narrativas dos narradores, descortinando em seus saberes e descobertas, que se assemelham às descobertas do mundo na infância. E, inspirada por Benjamin, pude ensejar o encontro entre infância e antepassado, que perpassou as narrativas, compreendendo ambos como reencontro, tanto dos/das narradores/as quanto do público, no momento de troca para com as narrativas.

Neste sentido, encontra-se uma autoria que, num processo de apropriação do texto, permite incidir sobre o público questões e saberes populares e tradicionais que propiciam um diálogo com os antepassados. Os contos tradicionais podem ser vistos como espaço de memória, quando ressignificados a partir desta prática. O espaço para o novo, em diálogo com o passado, permite uma compreensão a respeito do tempo que se relaciona diretamente à prática dos contadores de histórias.

Procurei entrelaçar as experiências aos questionamentos, articulando-os às discussões teóricas. Com isso percebi o quanto ainda seria necessário um aprofundamento para algumas das questões aqui esboçadas.

As histórias, conforme percebemos, trazem como possibilidade um reencantamento do mundo. Compreender a retomada dos contos como espaço para o sonho, um espaço cedido do lógico para o emocional ou do racional para o mágico, traz à tona a possibilidade do encontro como resposta a uma dada imposição mercadológica presente nas grandes cidades. 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.

A relação com o tempo foi outra questão apresentada pelos narradores que ainda repercute em mim neste momento de finalização. Desde as leituras realizadas dos aportes teóricos como Boaventura Santos (2006) e Larrosa (2002) até as narrativas dos sujeitos, algumas questões sobre a relação com o tempo se fizeram presentes nesta dissertação.

Nesta articulação do que foi lido reflito sobre o tempo, compreendi que, para o homem rural, o tempo era cíclico, ou seja, sua contagem se dava a partir dos fazimentos, articulados à cultura, à produção dos alimentos. Eram os fazimentos que regulavam a contagem do tempo e não o contrário. A produção industrial instaurou um tempo linear (GUY, 1997). Já hoje, vivemos hoje, um terceiro tempo

representativo dos espaços midiáticos que preveem encontros inusitados entre passado e futuro, multifacetado (DINIZ, 2011).

O tempo, em nossa geração, toma frente quando ele não mais representa uma relação direta com o espaço e os lugares. Quando a tecnologia permite que você ocupe outros lugares em um mesmo momento: o espaço virtual. Talvez, seja esta uma condição da atualidade, os espaços transitórios e sem fronteiras das redes de comunicação midiáticas.

Talvez o tempo do contador de histórias possa dialogar com estas novidades. Pois é o tempo da imaginação, o tempo necessário para que cada um percorra os vastos campos de suas mentes a fim de formar as imagens e acompanhar mentalmente aquela trajetória da narrativa. O tempo de cada ação narrativa deve levar em conta o sentido ou o sentimento que cada narrador/a tem em relação à recepção da história. Quais efeitos quais sentidos aguçarão este processo? Quais sensações são possíveis, ou quais são necessárias, para dar a profundidade? Quais sentimentos de compaixão ou sensações de exaltação necessários para aquela obra? Quais silêncios que são acompanhados de respiração? Quais sons acalentam e quais estendem o tempo? Quais criam a expectativa necessária? A combinação dos elementos da linguagem com a ação do narrador são os parceiros na dança com o tempo. Entrelaçados vão formando o tecido, a urdidura dos sentidos, das sensações que as histórias trazem. Estas parecem ser algumas das questões que perpassam o encontro significativo dos/das narradores/as, do público e das histórias narradas que o movimento da pesquisa me permitiu elencar. Momentos de autoria e singularidades percebidas ao longo do processo dessa pesquisa.

As experiências compartilhadas nas entrevistas narrativas apontaram a potencialidade da arte do/da contador/a de histórias contemporâneo/a ao contribuir no questionamento das práticas culturais propostas pelas mídias, comprometidas com perspectivas globalizantes, que investem numa relação de passividade, ou de consumo para as massas, como nos diz Certeau (1994).

A força da contação de histórias se mantém ainda e torna-se mais potente quando compreendo que com ela podemos fazer o papel divulgadores de novas ideias. A contação de histórias, tal como fora dito em determinado momento pelos/as entrevistados/as, pode ser compreendida como um espaço de um novo tipo de propaganda, diferente dos que nos acostumamos a ver em outdoors ou TVs. Neste caso, somos nós os/as produtores/as, uma propaganda que possa valorizar cada

vez mais o humano e o encontro, como se pudéssemos tornarmo-nos propaganda de preceitos humanitários e igualitários de uma nova humanidade fecunda e intermitente nas mentes do futuro.

Finalizo com outra citação de Guimarães Rosa (1986, p. 531) encontrada durante as leituras da pesquisa que indicam quantas outras leituras ainda se fazem possíveis e quantas ainda estão por vir: *“E aquela era a hora do mais tarde. O céu vem abaixando. Narrei ao senhor. No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu, a minha verdade. Fim que foi”*.

REFERÊNCIAS

ABREU, Luís Alberto. A restauração da narrativa. In: **O percevejo**. Revista de teatro, crítica e estética. Ano 8. nº. 9. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000.

AFONSO, Maria Fernanda. **O conto moçambicano**. Lisboa: Caminho, 2004.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Carlos Drummond de Andrade – poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

ANDRADE, Carlos Drummond. **Sentimento do mundo**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ANDRÉ, Simone R. B. **Questões acerca do Teatro Infantil: história e prática**. Monografia apresentada à diretoria do curso de pós-graduação da Universidade Federal Fluminense (UFF). Como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista Strictu Senso em Literatura Infanto-juvenil, sob a orientação do Prof.^a Dr^a. Sônia Monnerat, 2006.

ARAÚJO, M. S. *Pensando práticas e Saberes na formação continuada de professores/as*. In: **Práticas Pedagógicas, Linguagem e Mídias Desafios à Pós-graduação em Educação em suas múltiplas dimensões** Rio de Janeiro: ed. UFRJ, 2011, v.1, p. 193-205.

ARAÚJO, Mairce, TAVARES, M^a Tereza Goudard. **Vozes da Educação: Interfaces entre Ensino-Pesquisa-Extensão na Formação de professores**. In: Revista VOZES EM DIÁLOGO (CEH/UERJ) - nº1, jan-jun/2008.

ARROYO, Miguel. A infância Interroga a pedagogia. In: SARMENTO; GOUVEA (Orgs.) **Estudos da Infância: educação e práticas sociais**. Petrópolis: Vozes, 2009.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAJARD, Élie. Reconto: herança ou criação, In: Prefácio PATRINI, Maria de Lourdes. **A renovação do conto. Emergência de uma prática oral**. São Paulo: Cortez Editora, 2005.

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. 4^a ed. Tradução: Paulo Bezerra. Martins Fontes, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2002.

BARBA, Eugênio. **A Arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: Editora UNICAMP, 1995.

BARBIER, René. **Escuta sensível na formação de profissionais de saúde**. Conferência na Escola Superior de Ciências da Saúde – FEPECS – SES-GDF. 2002. Disponível em: <<http://www.saude.df.gov.br/FEPECS>>. Acessado em : nov. de 2011.

BARBOSA, Ana Mae, COUTINHO, Rejane (org.). **Arte/educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora da UNESP, 2009.

BARROS, Manoel de. **Memórias Inventadas: A infância**. São Paulo: Planeta, 2003.

BEDRAN, Beatriz. **Ancestralidade e contemporaneidade das narrativas orais: a arte de cantar e contar histórias**. Disponível em: <http://www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes_2010-1.html> Acessado em: maio de 2011.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNAT, Isaac. **O OFÍCIO DO ATOR E A TRADIÇÃO DO GRIOT**. In: Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE X), Rio de Janeiro, 2006.

_____. **O OLHAR DO GRIOT SOBRE O OFÍCIO DO ATOR - uma reflexão a partir dos encontros com Sotigui Kouyaté**. Tese de doutorado – UNIRIO – Abril de 2008.

BOAL, Augusto. **Ser cidadão meus companheiros não é viver em sociedade é transformar a sociedade em que se vive**. Disponível em: <<http://site.noticiaproibida.org>>. Acessado em: Abril de 2011.

BOFF, Leonardo. **A águia e a galinha**. Petrópolis: Vozes, 1998.

BRAGANÇA, Inês. **O/a professor/a e os espelhos da pesquisa educacional**. In: *R. bras. Est. pedag.*, Brasília, v. 90, n. 224, p. 87-101, jan./abr. 2009.

BROOK, Peter **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

BUSATTO, Cléo. **A arte de contar histórias no século XXI: tradição e ciberespaço**. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

CALVINO, Ítalo. **Fábulas Italianas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CALVINO, Ítalo. **Seis Propostas para o Próximo Milênio: Lições Americanas**. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CAMPBELL, J. **O poder do mito**. São Paulo: Pallas Atena, 1990.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2006.

CÂNDIDO, Antônio. **O direito à literatura e outros ensaios. (Orgs) Abel Barros Baptista**. Coimbra: Angelus Novus, 2004.

CASCUDO, Luiz Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. 11ª ed. São Paulo: Global, 2002.

_____. **Literatura oral no Brasil**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

_____. **Tradição, ciência do povo. Pesquisas na cultura popular do Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

CASCUDO, Câmara. **Cinco Livros do Povo**. João pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1994.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **A invenção do cotidiano: 1 artes de fazer**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

COELHO, Betty. **Contar histórias. Uma arte sem idade**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil: teoria Análise, didática**. São Paulo: Ed. Moderna, 2000.

D'ANGELO, Martha. **Arte, política e educação em Walter Benjamin**. São Paulo: Loyola, 2006.

DARNTON, Robert. **O Grande Massacre de Gatos e outros episódios da histórias cultural francesa**. Rio de janeiro: Graal, 1986.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DINIZ, Julio. **Vozes, corpos e textos nos vãos da cidade**. In: PRIETO, Benita. (Orgs.) Contadores de Histórias um exercício para muitas vozes. Rio de Janeiro. S.ed. 2011. (p.45-6)

EBOLI, Terezinha. **O jogo dos Olhos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **O dom da história: uma fábula sobre o que é suficiente**. Rio de janeiro: editora Rocco, 1998. Tradução: Waldéa Barcellos.

FERNANDES, Florestan. **As trocinhas do bom retiro. In: Folclore e mudança social na cidade de São Paulo**, 3ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004 p.193-233

FLECK, Felícia. **A profissionalização do contador de histórias contemporâneo.** Dissertação de Mestrado – UFSC - Maio de 2009.

FRADE, Maria de Cásia. **Evolução do Conceito de Folclore e Cultura popular.** In: *Anais do 10 congresso Brasileiro de Folclore* – Recife: Comissão nacional de Folclore; São Luís: Comissão Maranhense do Folclore, 2004.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia dos sonhos possíveis.** São Paulo. FREIRE, A, M,A.(Org.) Unesp. 2001.

_____. **A importância do Ato de Ler: três artigos que se completam.** São Paulo: Cortez, 1989.

FREITAS; Jobin e KRAMER, Sonia (Orgs.). **Ciências humanas e pesquisa: leitura de Mikahil Bakhtin.** São Paulo: Cortez, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

_____. **Infância e Pensamento.** In: GHIRALDELLI, P.(Org.) *Infância, escola e Modernidade.* São Paulo: Cortez, 1997.

GIRARDELLO, Gilka. **A imaginação no contexto da recepção.** In: *Revista Interamericana de Comunicação Midiática*, v. II, n. 1, jan./jun., 2003.

_____. **Narração de histórias nas salas de aula.** 2009. Disponível em http://www.culturainfancia.com.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=734:a-narracao-de-historias-na-sala-de-aula&catid=100:artigos-e-teses&Itemid=142> Acesso em: Março de 2010.

_____. (2004). **Voz, presença e imaginação: a narração de histórias e as crianças pequenas.** Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em <<http://www.botucatu.sp.gov.br/Eventos/2007/contHistorias/artigos/aNarracao.pdf>> Acesso em: Março de 2012.

GREGÓRIO FILHO, Francisco. **Ler e contar, contar e ler: caderno de histórias.** Rio de janeiro: Letra Capital, 2011.

JECUPÉ, Kaka Werá. **A Terra dos Mil Povos: História Indígena do Brasil Contada por um Índio.** São Paulo: Fundação Peirópolis, 1998.

JOSGRILLBERG, Fabio B. **Cotidiano e invenção.** São Paulo: Escrituras, 2005.

JOSSO, Marie Chistine. **A experiência formadora: um conceito em construção.** Capítulo II,(p. 47-86). In: JOSSO, Marie Christine. *O caminhar para Si.* RS: Editora, 2010.

JUNG, Carl Gustav. **Memórias, Sonhos e Reflexões.** Rio de janeiro: Nova Fronteira, 1986.

KRAMER, Sonia. **Linguagem e história – O papel da narrativa e da escrita na constituição de sujeitos sociais.** In: Frigotto, Gaudêncio e Ciavatta, Maria (orgs.) Teoria e educação no labirinto do capital. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001

LACOMBE, Ana Luiza. **Como as histórias foram entrando na minha vida...** In: PRIETO, Benita. (Orgs.) Contadores de Histórias um exercício para muitas vozes. Rio de Janeiro. S.ed. 2011. (p.115-118).

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana: danças piruetas e mascaradas.** Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

_____. **Tecnologias do eu e educação.** In: SILVA, Tomaz Tadeu. O sujeito da educação. Petrópolis: Vozes, 1994, p.35-86

_____. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência.** In: Revista Brasileira de Educação, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, jan./abril, 2002.

LIMA, Francisco de Assis Souza. **Conto popular e Comunidade Narrativa.** São Paulo/ Recife: Terceira Margem/ Editora Massangana, 2005.

MACHADO, Regina. **Arte Educação e o conto de tradição oral: elementos para uma pedagogia do imaginário.** Tese de doutorado, apresentada ao departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1989.

_____. **O Violino Cigano e outros contos de mulheres sábias.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Acordais: fundamentos teóricos-poéticos da arte de contar histórias.** São Paulo: DCL, 2004.

_____. **Arte Educação e o conto de tradição oral: elementos para uma pedagogia do imaginário.** Tese de doutorado, apresentada ao departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1989.

MATOS, Gislayne Avelar. **A palavra do contador de histórias: sua dimensão educativa na contemporaneidade.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

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

MEIRELES, Cecília. **Problemas da literatura infantil.** 3.ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.

MORAIS, Jacqueline de Fátima dos Santos. **Narrativas de docentes e futuros docentes da Faculdade de Formação de Professores.** In: FIGUEIREDO, Haydée da Graça Ferreira de; MORAIS, Jacqueline de Fátima dos Santos; TAVARES, Maria Tereza Goudard & HEES, Martha Pereira das Neves (org.). Vozes da Educação: 500 anos de Brasil. Rio de Janeiro: Armazém das Letras, 2004, p. 117-125.

_____. **Histórias e narrativas na educação infantil.** In: GARCIA, Regina Leite (org.). *Crianças, essas conhecidas tão desconhecidas.* Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p. 81-102.

_____. ARAÚJO, Mairce da Silva, et al. **Narrativas autobiográficas: a potência da escrita de si no processo de formação docente.** In: XV ENDIPE, 2010, Belo Horizonte. *Anais do XV ENDIPE.* Belo Horizonte : UFMG, 2010.

MORIN, Edgard. **Os Sete Saberes necessários à Educação do Futuro.** São Paulo: Cortez, 2000.

NEGRI, A. & COCCO, G. **O trabalho da Multidão e o Êxodo constituinte. IN: O Trabalho da Multidão. Império e resistências.** Rio de Janeiro: Gymphus, 2002 p.15-26

NEGRI, Antonio. **A Constituição do comum.** In: **Conferência Inaugural do II Seminário Internacional Capitalismo Cognitivo – Economia do Conhecimento e a Constituição do Comum.** 24 e 25 de outubro de 2005, Rio de Janeiro. Organizado pela Rede Universidade Nômade e pela Rede de Informações para o Terceiro Setor (RITS).

OIDA, Yoshi. **Um ator errante.** São Paulo: Beca produções Culturais, 1999.

_____. **O ator invisível.** São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

ONG, W. **Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra.** Campinas: Papirus, 1998.

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

PENTEADO, José. **Os filhos de Lobato: o imaginário infantil na ideologia do adulto.** Rio de Janeiro: Qualitymark / Dunya, 1997.

PEREIRA e SOUZA. **Infância, conhecimento e contemporaneidade.** In: KRAMER, Sônia; LEITE, Maria Isabel Orgs. *Infância e Produção Cultural.* Campinas, SP: Papirus, 1998.

PRADO, G. V. T.; SOLIGO, R.A. **Memorial de formação – quando as memórias narram a história da formação...** In PRADO, G. V. T.; SOLIGO, R. A.(Org.). *Porque escrever é fazer história: revelações, subversões, superações.* Campinas-SP: Alínea, 2007, v. 1, pp. 47-62.

PRANDI, Reginaldo. **Oxumaré, o arco-íris: mais histórias dos deuses africanos que vieram para o Brasil com os escravos.** São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2004.

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

PRIETO, Heloísa. **Que ouvir uma história? Lendas e mitos no mundo da criança.** São Paulo: Editora Angra, 1999.

PROPP, Vladímir. **As raízes históricas do conto maravilhoso.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ROCHA, M. **Não há mais escola sem filosofia. IN: O Trabalho da Multidão. Império e resistências.** Rio de Janeiro: Gymphus, 2002 p.179-198.

ROSA, Guimarães. **O Espelho.** In: _____. Primeiras estórias. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1978 – A&D Multimedia, 2011.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: veredas.** Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1986.

RUSHDIE, Salman. **Haroun e o Mar de Histórias.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Carlos Drummond de Andrade: análise da obra.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade.** 5ª edição. São Paulo: Editora Cortez, 1999.

_____. **Um discurso sobre as ciências.** Porto, Afrontamento: 2002.

_____. **A gramática do tempo.** São Paulo: Cortez, 2006.

SARTRE, Jean- Paul. **As Palavras.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SIQUEIRA, Paulo. **Cinema: um Griot cuja argila é o tempo e a estátua são os atores na fogueira da sala escura.** In: PRIETO, Benita. (Orgs.) Contadores de Histórias um exercício para muitas vozes. Rio de Janeiro. S.ed. 2011. (p.85-91)

SISTO, Celso. **Contar histórias, uma arte maior.** In: MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes & MORAES, Taiza Mara Rauen (orgs.). Memorial do Proler: Joinville e resumos do Seminário de Estudos da Linguagem. Joinville, UNIVILLE, 2007. pp. 39-41.

_____. **O misterioso momento: a história do ponto de vista de quem ouve (e também vê).** In: GIRARDELO, Gilka (org.). Baús e chaves da narração de histórias. Florianópolis, SESC-C, 2004. pp. 82-93.

_____. **Leitura e Oralidade. Contar histórias – Da oficina à sinfonia in Textos e pretextos sobre a arte de contar histórias.** Chapecó: Argos, 2001.

SOBRAL, Simone. **O Império e a resistência.** IN: O Trabalho da Multidão. Império e resistências. Rio de Janeiro: Gymphus, 2002 p.27-45.

SOUZA, Elizeu Clementino de. **Pesquisa narrativa e dispositivos de formação: reflexões sobre uma abordagem experiencial de formação.** In: O Conhecimento

de si: estágio e narrativas de formação de professores. Rio de Janeiro: UNEB, 2006. (p. 86-100).

TAHAN, Malba. **A arte de ler e de contar histórias**. Rio de Janeiro: Conquista, 1957.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

VYGOTSKY, L. S. **Pensamento e Linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

YASHINSKY, Dan. **Isto me lembra uma história**. In: The Globe and Mail. Toronto, 13/07/85, 1985.

YUNES, Eliana. **Tecendo um leitor, uma rede de fios cruzados**. Curitiba: Aymar, 2009.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recep, Leitura**. (1990). São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **A letra e a voz: a literatura medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ANEXO A - ENTREVISTA 1 DANIELE RAMALHO

Realizada em 07/02/2011

Começamos a conversar sobre o Projeto “Relicários”, realizado por ela em parceria com o SESC. Prossegui a gravação a fim de melhor aproveitar a descrição do trabalho realizado pela narradora.

Simone - Que bacana! Você realizou em todos os SESCs?

Daniele - Não, fizemos um projeto piloto no final do ano passado (2010) e, este ano (2011), devemos fazer mais três edições dele. Fizemos no SESC Santa Luzia no Centro.

Daniele - O projeto se chama “Relicários: da Arte de Compartilhar Histórias”. Fizemos uma oficina para formar contadores de histórias, com pessoas de várias profissões, que queriam trabalhar com voluntariado. Foi um programa “SESC Voluntário”. Pensando nesta questão do voluntariado como uma via de mão dupla, fiz um formato onde as pessoas iam trocar histórias. Então, cada pessoa construiu uma sessão de histórias com seu objeto relíquia; se abria esse relicário, que poderia ser uma caixinha, sacola: “– Oi, eu sou a Simone, esta foto aqui é da minha mãe... Eu nasci em não sei aonde... Ah! tem uma coisa que me marcou muito...”. Pegava o objeto e ia contando. E foi muito interessante, porque na própria turma você via um participante que não gostava do outro e que depois de conhecer a sua história de vida mudava a relação.

Simone - Porque a história transforma, não é?

Daniele - É, tem ponte. Primeiro porque se criaram pontes. Alguma coisa que você falou que me toca, ou algo assim...

Simone - Sai da aparência.

Daniele - Muito lindo! Depois, na segunda etapa, fomos para o Retiro dos Artistas. Cada aluno visitou um morador na sua casa. E lá, cada casa tem a identidade do morador, tem seus objetos, suas coisas.

Simone - São casinhas mesmo?

Daniele - São casas, mas têm várias experiências diferentes. Tem alguns moradores que você vê que estão reconstruindo a sua memória, porque perderam os objetos, enfim aquela coisa de: - “Ah! Fiquei velho”; “Fiquei sem dinheiro” ; “Fui pra casa de parentes; “Mudei para outra casa e fui perdendo essa memória”. E alguns outros não, tinham muitos objetos ou fotos. Promovíamos um encontro e o contador de histórias se apresentava; dizia: “- Oi eu sou fulano, eu vim contar uma história, vim te mostrar o meu relicário de histórias”; e ia retirando as coisas e contando. No final o contador pedia: “- Será que você pode abrir o seu relicário para mim”? Contar alguma história, me mostrar algum objeto?”. Aí, a pessoa ia mostrando e contando. Foi impressionante, foi muito incrível porque íamos encontrando pontes muito fortes entre as pessoas. Então, era uma mulher que morou em vários bairros: “- Eu morei em Madureira, em Cascadura”. E o morador visitado respondia: “- Ah, mas eu também morei lá...”. “- Mas, rua tal, rua...”. “- Mentira!”. Ou a outra que era de Manaus e começou a contar a história para um homem que também tinha morado lá. E ela começou a falar das árvores: “- Buriti... E ele ia falando: “- Açaizeiro...”. Foi lindo, assim! Ela começava a falar dos animais e ele completava. Sabe?. Cada coisa linda! Uma secretária, por exemplo, que era contadora de histórias (ela foi como contadora)... Ela era bailarina e encontrou uma senhora que foi bailarina a vida toda, que tinha a sapatilha lá guardadinha escondida atrás da porta. Momentos incríveis! E, no começo achamos: “Ah”... coincidência e tal”. Mas eu acho que são realmente as pontes, não é? Aí eu me lembrei muito, que tem no programa do projeto, um provérbio que o Amadou Ampatê Bá recolheu, em que ele fala o provérbio literalmente, mas ele diz: “As histórias são espelhos onde podemos reconhecer a nós mesmos.”

Daniele - E acho que, no projeto, isso ficou muito claro. E aí, no final, fizemos uma exposição no SESC Tijuca, com as fotos dos encontros, mas sempre só revelando detalhes. Aqui não tem as histórias, eu posso depois te mostrar ali. Tem histórias, por exemplo: tem uma da Raquel. Ela contou um pedacinho do dia do casamento

dela: ela chegou, tudo dava errado, estava chovendo muito. Ela tinha que mudar de carro, pegou chuva e aí quando saiu avisaram: “– Não, o noivo não chegou”. E teve que voltar para o carro, pegou mais chuva; a música que ela escolheu não tocou. Tudo, tudo, tudo deu errado mas ela conseguiu casar. E a mulher que ela foi encontrar, fazia circo, aquela coisa do... cabelo..., “força capilar”. E ela, a coisa que mais contou, mais falou, foi dos três casamentos, dos três amores que ela teve na vida. Então, era muito bonito de ver essas pontes, sabe? Foi muito incrível. E aí agora queremos continuar, mas, devemos ir para três instituições com perfis completamente diferentes. E, estamos estudando, ainda.

Daniele - E teve um fator muito interessante: entrávamos na casa das pessoas. Por exemplo, orfanato. Queríamos fazer com criança, mas aí não sei, vamos trabalhar a memória através das histórias ou através de brincadeiras infantis... Teremos que rever o formato, para, enfim..., tem que ter todo um cuidado...

Simone - E Dani, me diga como foi que você começou?

Daniele - A contar histórias? Para os filhos. (risos).

Simone - É?

Daniele - Em casa.

Simone - Então isso já tem muito tempo, porque seus filhos já são enormes!

Daniele - É, meu filhos (sussurro)..., uma já tem dezenove anos. É. A minha filha já tem dezenove anos. Quando eles eram pequenos eu sempre lia muito, comprava muito livro bacana. E aí, eu sempre tinha algumas histórias que me “saltavam aos olhos” e eu sempre achava que: “Ah..., eu ainda vou montar no teatro, e tal”.

Simone - E você já era atriz.

Daniele – É..., o primeiro trabalho eu acho..., é..., na verdade eu comecei a fazer umas coisas, umas sessões de contação, mas ainda não era claro pra mim isso de: “Ah! Vou ser contadora de histórias”. Para mim não. “Ah quero fazer um trabalho com o texto tal”; “Ah, vou montar, vou fazer como contação de história”; mas isso, assim, sem muita consciência. E..., aí acho que talvez no meu terceiro trabalho, eu

decidi que ia fazer uma sessão com os contos indígenas, com algumas publicações que a Fittipaldi fez. E ali eu acho que foi a divisão de águas, assim, de querer fazer um espetáculo, de querer pensar melhor o que é o começo, meio e fim; de começar a ter consciência do que é o contador de histórias; de começar a frequentar mais o Simpósio. Mas, foi pelo encantamento que eu acho que as histórias foram gerando em mim...

Simone - E você chegou a fazer as oficinas do Sotigui Kouyaté?

Daniele - Sim, fiz as três. Foi incrível, foi incrível. É. Eu acho que eu tive... Você falou em formação...

Simone - Fica um link aí entre essa parte do ator e do contador de histórias, por conta desse movimento que teve aí, não é? Desde o Peter Brook?

Daniele – É. Ele usou isso muito bem, não é? Como eu sei que o seu foco é um pouco essa questão da formação, eu hoje fiquei pensando: O que me formou? Eu acho que tive três principais elementos que me formaram. O primeiro momento... No primeiro momento eu fui trabalhar como produtora, com um grupo de cultura popular, em vários projetos. E comecei a ter contato com os mestres da cultura popular, enfim, entrar nas brincadeiras, dançar, brincar, conversar. E eu vi muito a metodologia de trabalho, a maneira como eles veem a vida, aquelas frases incríveis que eles falam. E, acho que ali, foi a minha primeira formação. E, de alguma maneira, acho que isso ecoa no trabalho de contação de histórias. Porque na brincadeira, como na contação, tem muito essa coisa do aqui e agora, sabe? É o olho no olho do público, é junto, é compartilhado. Eu acho que ali foi o primeiro momento em que eu comecei a “descolar” do teatro, que aquilo ali me interessava, sabe? E isso mudou a minha consciência no teatro também, de como hoje é difícil para mim, pensar em uma quarta parede que me separa daquele que me assiste. Acho que é muito... Acho que quase impossível, assim, não sei. Não voltei, dei sorte. Acho que após viver todas essas experiências, tudo que fiz em teatro, de alguma maneira dialoga com a cultura popular ou com a contação, enfim... Tenho feito personagens que tem a ver com esse universo que eu estou trabalhando, como a Donzela Guerreira que é... Tanto na Diadorim, quando eu fiz as leituras do Rosa (Guimarães Rosa), quanto na própria Donzela, quando eu fiz a peça em

homenagem a Ariano Suassuna. Tive sorte de serem personagens que dialogavam com a cultura popular. Essa era a minha maneira de... Isso me permitia quebrar essa quarta parede. Mas, ali, eu acho que a minha visão mudou: “Por que eu tenho que ficar distante? Por que eu não posso...? Por que o público não pode me ver e vice versa?”. Enfim... Depois teve o “Rito de Passagem”, em que eu trabalhei com os povos indígenas. Foi um projeto que, quando eu estava começando a pesquisar o trabalho dos contos indígenas... Não! Na verdade, eu já estava pesquisando há bastante tempo, selecionando as histórias, “fui” para vários outros livros, de mitos, mas acabei nas histórias da Cissa (Fittipaldi) mesmo. Cissa Fittipaldi. Eu conto as histórias dela no espetáculo e uma que eu adaptei é a lenda; quando estava estreando esse trabalho, estava na Fundação Progresso. E lá chegou o “Rito de Passagem” com oito etnias indígenas e fiquei completamente... ensandecida, feliz. Falei: “– Ai que bom, que presente! Eu estou no caminho certo!”. E aí foi o segundo momento, que acho que também ampliou este olhar, sabe? De compreender, assim, que esta questão do encontro é fundamental. Eu acho que, na contação, ela nos dá uma proximidade, e também a possibilidade de estar trabalhando alguns temas específicos, enfim... Se bem que, mesmo no teatro, a cultura no geral dialoga com a educação o tempo todo.

Simone - E por que você escolheu as lendas? Assim, você falou que fez pesquisas...

Daniele - Porque as versões delas são muito boas. Primeiro que a autora teve a sensibilidade de respeitar a característica de cada etnia. Então, na história Bororo, o desenho que ela faz tem uma árvore, que tem na aldeia Bororo. Ela sabe que a aldeia é circular, que a casa dos homens está no centro. Você vê que no desenho dela e na maneira que ela descreve, ela vai falar do Buriti no Nambiquara. Ela vai... Ela tem uma pesquisa ali por traz que me interessa, assim de: “índio não é tudo igual”. A escrita dela é muito poética. Ela não diz: “as coisas estavam lá na beira” Ela diz: “antes, tudo que tinha ficava lá”. É muito bonita a maneira como ela escreve. E eu acho que é muito difícil, porque normalmente ainda tem a questão da adaptação, que depende de onde e como a pessoa que colhe, transcreve. Acho que tem duas dificuldades para quem vai escrever, não é? Reescrever, adaptar, traduzir a história indígena. Porque, ou ele vai ouvir na língua indígena, que aí não é a língua natal de

quem escuta, ou vai escutar em português, que aí provavelmente a história vai vir com fragmentos...

Daniele - Já picotados... , é. E acho que é muito difícil recolher e depois que você recolhe, acho que é muito difícil não colocar uma leitura, uma visão da nossa cultura. É mais que isso até as versões da Cecília Meireles, não? Da Clarice Lispector, que eu amo. A “Corrida do Céu” dela, fala de castigo, fala de alguns termos que são da nossa culpa católica.

Simone – É. A do Leonardo Boff também tem um pouco de uma visão católica.

Daniele – Então. Eu gosto muito, eu acho que a Cissa conseguiu se manter isenta. Então esse segundo momento me transformou muito também, trouxe pro meu trabalho é... outra visão; o encontro com os indígenas. Muito dessa visão de mundo que eles têm mexeu muito comigo e... eu acho que instintivamente, eu comecei a buscar...referências de diferentes tradições culturais. Me interessa muito o trabalho do Eugênio Barba da Antropologia teatral, e eu estou tomando consciência de que, na contação de histórias, eu tenho seguido um pouco por esse caminho. Ah, a história é popular? Então eu vou querer usar o tambor, vou querer, sei lá... um passo de dança? O que eu posso usar desse universo aí, onde eu bebi? Na história indígena vou usar o canto, a sonoridade. é...uma palavra, um maracá, enfim. Na história africana vou usar o balafon, fazer os jogos de palavras que eles fazem. Então, de alguma maneira eu quis entrar e conhecer essas culturas um pouquinho pra poder contar. E aí a grande revolução: foi quando chegou o Sotigui (Kouyaté). Tudo isso para chegar nele. (risos) Que, acho, foram as minhas três grandes escolas, quer dizer: o trabalho com a cultura popular, o trabalho com a cultura indígena e agora, e... por último, o Sotigui. Eu fiz as três últimas oficinas que ele deu no Rio. E, ele era um ator de uma companhia muito importante. Uma das principais companhias de teatro do mundo. E um *griot*, um sábio: detentor de conhecimento, que tem um papel político, social, espiritual importante. Mas a oficina dele, mais uma vez, veio reforçar a importância do encontro com o outro, da escuta. É... porque... na primeira oficina, eu não lembro se foram dez dias. Era uma oficina longa. Nos três primeiros dias ... ou quatro...todos os dias ele exibia um vídeo. Nos primeiros dias, ele passou o dia todo vídeos da África. Nas outras (oficinas) também sempre foi assim, no início ele exibia muito, muito, muito da cultura africana. Danças, de

Burkina Faso. Os Griots caçadores e tal. E as pessoas ficavam muito ansiosas. Ficavam: “Mas Sotigui e o teatro? E o contador de histórias?”. Ele falava: “Não, isso vem depois, primeiro você vai saber quem eu sou e da onde eu vim. E ele trabalhava muito esta coisa... era quase que uma iniciação, assim, no sentido de que: você primeiro tem que escutar, primeiro tem que limpar o chão. Ninguém vai te dar o segredo de cara. Mais essa coisa do tempo, sabe? É o tempo, porque eu acho que cada vez mais, a gente está numa velocidade muito grande. E a gente trabalha com a palavra. Então, com ele, uma das coisas que eu aprendi é essa coisa do tempo. De você chegar, de você estabelecer um encontro com o outro. De: como é que você chega? Ele falava muito do “começo do começo”. Essa coisa de usar... Falava muito disso. Como é que você entra como você traz a atenção para você e, enfim, de realmente estabelecer esta conexão de começar sempre. Ele trabalhava com a gente muito, através da cultura africana, essa compreensão do outro. A história era sempre, de alguma maneira, um facilitador dessa comunicação, sabe? É porque, acho que, como *griot*, tem esta função espiritual.

Simone - Social também.

Daniele - Social. É... Então, ele nunca descolava disso, sabe? Não era importante ter uma boa “performance”. Claro que, numa apresentação você tem que ter. Mas, essa qualidade do encontro, sempre estava em primeiro lugar. E, um respeito assim profundo por todas as pessoas, sabe? A maneira como ele trabalhava, a maneira de como ele respeitava. É... Perdi..., espera aí...

Simone - Você falou que ele foi um dos mais importantes. Dos três?

Daniele – É. E foi. Isso foi incrível! Porque as histórias que ele trouxe pra gente também são histórias. E engraçado que eu trabalhava muito com a cultura brasileira. Com as histórias populares, com as histórias indígenas, com Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Mário Quintana... E foi a primeira vez que eu tive vontade de ir a fundo a outra cultura. Porque eu acho que a África dialoga muito com o Brasil. Mas muito, porque os contos que ele trouxe pra gente, alguns eram da tradição. Que tem também, como a tradição indígena, alguma coisa mítica por trás.

É, e nessa sociedade, como na sociedade indígena, o conto é fundamental para a formação. Então, principalmente para o jovem, quando ele vai entrar na puberdade,

as histórias vão reforçar os valores morais, éticos, falando muito desse efeito da causa e da consequência, não é? Eu escolho uma coisa, eu faço, e eu tenho o resultado desse meu ato. E..., encontrei agora quando eu fui, uma pesquisadora em Paris, a Susi Platiel: ela me falou que foi contratada para fazer um trabalho lá..., o de propor uma metodologia de alfabetização. E, quando ela chegou, ficou impressionada, porque só vinte por cento da população de Burkina Faso sabe ler e escrever. E isso não significa que os outros oitenta por cento não têm cultura. E ela começou a mudar o foco da chegada, da pesquisa dela lá, ficou um bom tempo pesquisando como era feita a transmissão de conhecimento. E era através dos contos. Então ela fez toda uma pesquisa, fez várias publicações, falando da importância do conto.

Simone - Quem?

Daniele - Susi Platiel.

Daniele - Uma francesa.

Daniele - E foi muito legal porque, assim, no trabalho que eu estou fazendo com as histórias africanas, eu queria fazer uma homenagem para o Sotigui. Na verdade, eu estou muitos anos pra ir, a vida não deixou... E, no ano passado eu falei: “– Não; em julho eu vou pra França, vou contar histórias, vou me apresentar. E em dezembro, eu vou pra... Burkina Faso... eu converso com Sotigui...”.

Simone - Ele faleceu no ano passado?

Daniele - Ele faleceu em abril.

Simone - Desse ano?

Daniele - Desse ano.

Daniele - Eu falei: “– Em julho eu vou encontrar com Sotigui em Paris, vou combinar e em dezembro eu vou pra África”. E em Abril ele morreu. E, aí quando eu soube, eu falei: “– Acabou! Como é que eu vou pra Burkina agora? Como é que eu vou? Ai meu Deus!”. E aí eu descobri que, umas três semanas depois, o filho dele ia dar

uma oficina em São Paulo. Eu arrumei vaga na oficina, fui pra São Paulo e falei para o filho dele: “– Você tem que me convidar”. E ele me convidou! (risos)

Daniele - Mas, foi incrível, incrível. E disse:- “E tem que me convidar oficialmente de dentro do festival!”. (risos) De qualquer maneira, a organização do festival é do filho dele.

Simone - É um festival lá?

Daniele – É; o filho dele organiza o festival.

Simone - É um festival de quê?

Daniele - De contos.

Daniele - Se chama *Yeleen*, que é iluminação. Ele passa por cinco cidades, é itinerante. Na verdade na Maison de La Parole⁶², que é a casa onde o Sotigui morou, criou os filhos...

Simone - Lá é língua francesa?

Daniele - Fala, na verdade lá se fala *Diulá*, tem 64 dialetos.

Daniele - O principal é *Diulá* e o francês; como é colônia da França eles falam francês. O festival é incrível! Então, tem a Maison de La Parole; o festival originalmente era lá. Eu não sei se esse ano... Porque eu acho que cada ano tem um formato, não tem isso repetido. Isso é uma coisa que eu não consegui conversar com calma. Mas este ano, ele passou por cinco cidades. Então, começamos por *Ouagadougou*, que é a capital de *Burkina Faso*. Aí viajamos. Passamos uma noite em *Pá*, que é uma cidade onde se tem uma segunda Maison de La Parole. Eles colocaram lá a pedra fundamental. Lá, viramos noite contando entre as fogueiras. Depois fomos pra *Comi*. Não. Fomos pra *Houndé*, onde havia sido inaugurada uma biblioteca. Chegamos a *Dialoussou* – onde tem uma Maison de La Parole –, onde ficamos a maior parte do tempo. E, teve um dia que fomos a *Koumi*, que é uma

⁶²Casa da Palavra – cuja missão é proteger, coletar e promover as artes das histórias e tradições orais do Burkina Faso, na África e no resto do mundo.

Disponível em: <<http://maisondelaparole.org/joomla/index.php>>.

aldeia do século XI, com casas de barro, sem luz. Incrível também! E é muito interessante, contamos dentro do rio também. Foi incrível, incrível, incrível!

Simone - E o público que participa desse festival, assiste?

Daniele - São os moradores.

Daniele - É. E os contadores... Aí, tem os contadores de histórias africanos. Acho que, se não tiver enganada... Tenho até que fazer esta lista, dar uma olhada, porque o "site" não estava atualizado. Acho que tínhamos representantes de todos os países da África, porque a Maison de La Parole tem uma associação agora, que representa os contadores africanos, a *Africfogo*.

Daniele - Os participantes eram: os contadores africanos, os contadores franceses convidados, eu: do Brasil e uma série de pessoas que vão para fazer os ateliês. E até três brasileiras que estavam fazendo ateliês.

Simone - Olha que bacana... Três brasileiras? Contadoras?

Daniele – É; brasileiras, contadoras de São Paulo.

Daniele - Uma das meninas do conto. A Dani. Aí é pago, aí acho que tem um valor lá que você paga pela hospedagem, alimentação. Mas, uma coisa que tem me impressionado é que, assim, eu quis muito ir trabalhar na França. Eu estudei no Liceu Franco-Brasileiro; minha avó era francesa... No ano do Brasil na França, falei: "– Ai!, adoraria ir..." Aí pintou uma oportunidade e eu fui, fiquei um mês, fiz três cidades.

Daniele - Foi em 2005.

Simone - Nossa! Então há muito tempo atrás... Foi a segunda vez que você foi?

Daniele - Foi, foi. E agora em dezembro foi a terceira. Porque, na volta, parei lá. Mas, nessa última vez não me apresentei, só fiz pesquisa. Me apresentei na casa da Susi... (risos) Não vale, não conta... (risos) Mas, em 2005 eu fui. E fiz três centros culturais e tal... Em um, fiz residência, fiquei lá quase 10 dias, trabalhei pra caramba: oficina, ateliês o tempo todo...; palestra, espetáculo pra adulto, espetáculo pra criança. E, agora em julho, quando eu fui, também fiz apresentação; fiz uma espécie

de aula espetáculo e depois um pequeno circuito com Jean Michel... (acho que você viu o espetáculo, do ano da França no Brasil, que fomos: eu, Jean Michel e o Boni⁶³, no simpósio...?)

Daniele - Éramos eu, Boniface, o Jean Michel e o Carlinhos tocando...

Daniele - Então, eu e o Jean Michael fizemos um circuito lá. Ele mora num lugar incrível!

Daniele – Lá, fizemos um formato que se chamava “Um encontro improvável”, porque era dentro de um festival onde ia ter um filme que falava, enfim, de duas mulheres que se encontravam... Eu não lembro, mas o filme tinha a ver com esse tema, e aí, nosso tema ia ser o mesmo. Falávamos desse encontro entre um autêntico francês e eu, uma brasileira. E fizemos um formato de espetáculo que foi superbacana... Ele é muito generoso. E eu acho que, talvez, um quarto elemento nessa formação, seja o trabalho com outros contadores. Porque acho que toda vez que eu trabalho, principalmente com os estrangeiros (que é muito diferente, porque aqui, temos a formação de teatro), eu me sinto num momento, assim, de muita transição. É...

Daniele - O que é de teatro já não cabe... Mas, ao mesmo tempo, tem uma construção... Estou agora começando a construir outros repertórios já pensando nesse formato mais calcado na palavra. É... E você vê que aqui, quase todo mundo é. A gente acaba querendo usar um recurso, um objeto, um instrumento... É..., fazendo um jogo e tal. E lá é muito seco, sabe? Os mais novos já brincam um pouco mais com a linguagem. Mas, é muito lindo você ver só na palavra mesmo, só naquela história boa. Eu aqui sem nada, só na sala, só na sala, só na sala, só na sala e segurando o público... Ahhhhh... Incrível!

Simone - Mas sem grandes movimentações?

Daniele - Sem, sem nada...

Daniele - Quase que..., como estes *Stand-Up Comedy*, que agora estão na moda?

⁶³ Boniface O’Fogo.

Daniele - Você vai lá contando, vai lá falando... E é uma boa história. Os velhos, eles chegam a contar sentados. É que a maioria começou a enjoar, mas eles vão contando sentados e começam a cantar... E continuam a história...

Simone - O tempo todo sentados?

Daniele - É. Tem vídeo (depois eu vou te mostrar). E aí eu fiquei na maior crise. Assim, para as histórias africanas, eu tenho tentado ficar mais quieta contando. É... A do *Gnaru*, uso o tambor e tal. Por exemplo, estava brincando muito com a corporalidade. Agora estou segurando.

Daniele - É... Estou tentando começar a segurar mais este corpo. Não que ele não possa voltar. Eu acho que, em alguns momentos, ele pode voltar. Mas experimentar também ficar quieta contando. Mas aqui, eu fico me perguntando se isso não choca também, um pouco...

Simone - Que não estão acostumados...

Daniele - É. Então, é um momento. Eu estou num momento um pouco assim, estranho. Meio sem lugar, nem no teatro, nem totalmente na contação. Acho que não deixo de ter a referência de atriz nunca. Mas o... Voltando a este 4º elemento, acho que quando trabalhamos com contadores que têm outras experiências, quer dizer, o Boniface, que é africano e que toda vez que conta vai dizer: “– O meu pai...”. “– Esse aqui é o tambor que era do meu pai...”. “– O meu pai me disse...” ou “– Lá de onde eu vim...”. É... Como é que *linka* o tempo todo o que ele está contando com a história de vida? Ou outras experiências: Muriel Block, que é escritora, que trabalha muito com as histórias; ela trabalha muito com esta questão das culturas também. Então, ela tem muito das histórias também do Marrocos, as histórias da Turquia, de não sei onde... sempre tentando ter um músico junto. E tem uma pesquisa dos perfis. Mesmo o Jean Michel, que já é um “cara” do teatro e tem uma generosidade, um “à vontade”...

Daniele - O Jean Michael, por exemplo, tem experiência em teatro, mas o teatro, ele vem pra ajudar a gente a ter um jogo de cena, assim: de como é que a gente vai entrar, de como é que vai ser a transição de uma história pra outra. O teatro entra mais nesses momentos, assim: de começo, meio e fim. É... Para linkar as histórias

um pouco, porque na hora de contar ele é muito na palavra. Ele usa um pouco os gestos, mas, é muito “A boa História”. E ele tem um jeito muito particular de contar... É...tem muito forte o personagem Jean Michael, assim. Ele tem uma maneira, uns trejeitos, umas brincadeiras, umas coisas muito dele, assim contando.

Simone - Quase como que um “à vontade” assim em cena, seria isso?

Daniele - É. Não. Eu acho que..., talvez, uma maneira de contar. Talvez, se ele fosse contar em uma mesa de bar, fosse a mesma coisa. E isso não quer dizer que não é cênica a maneira como ele se coloca e tal, mas tem uma... Ele não se esquece de quem ele é nunca, sabe? Ele é um dos que, eu acho, o trabalho fala isso o tempo todo, sabe? É... Não tem muito um personagem... Não tem muito... Ele até interpreta um pouco os personagens das histórias, mas é o tempo todo o Jean Michael, sabe? O jeito dele, as coisas que ele faz, assim, as brincadeiras que ele faz e tal. E..., eu acho que a gente acaba tendo que aprender no caminho, não é? Não tem..., estava falando..., uma..., uma escola. Então, você vai tateando, vai aos pouquinhos vendo, aí tem uma hora que experimenta com um instrumento, não; com outra sonoridade, não; com um livro na mão... E aí, vai vendo o que é que dá certo, o que não dá certo, vai repetindo...

Simone - Com o público?

Daniele – É, a resposta sempre no público. Tenho me interessado muito em fazer um trabalho para crianças, sabe? Porque eu sinto que nas instituições culturais, sempre somos recebidos(os narradores) assim: “– Ah não! Fala com o setor educativo”. E, infelizmente, o setor educativo é dito como “algo menor”. Sinto que quando falam que é pra criança, aqui no Brasil, ou quando é no setor educativo, tem um significado de algo menor, o que não aconteceria se fosse no setor de cultura, “né”? É mais difícil estar na capa de um jornal, dizendo: “– Eu vou fazer um trabalho pra crianças”.

Daniele - Então eu acho que é fundamental para o contador de histórias também refletir sobre o seu discurso, sabe? Não acho que precisa, por exemplo, assim: “eu acho que tinha que ter falado isso porque eles não sabem...”. Porque uma coisa é um espetáculo num formato de trabalho que você já tem mais amarradinho...

Simone - Você diz o quê? No final?

Daniele – Não. É de ficar falando essa coisa dos valores... E falando tem um atraso sabe? E tem um limite, assim, sem ficar floreando demais.

Simone - Didático? O que você diz?

Daniele - É, é. E tem uma maneira de passar isso delicadamente. Mas, não acho que precise também, ter que sempre falar. Você conta a história e você passa o que você queria dizer. Às vezes, até melhor.

Simone – Ah! Então, porque toda vez que você escolhe uma história, você tem um recado por trás? Então, de certa forma, você já escolheu estas histórias pensando num recado?

Daniele - Sempre não. Engraçado, porque, assim..., tem umas histórias que eu gosto muito, que normalmente são muito amorais. (risos) Sei lá “O macaco e a Velha”, eu amo. No final, a versão que eu conto expelle o macaco (risos) e ele diz: “– Eu vi a bunda da velha”. E sempre é uma coisa assim: “Ah! eu vou contar na rádio. Pode falar ‘bunda’ na rádio? Ai meu Deus! Vai falar ‘bunda’ sem falar ‘bunda’? Pode falar bumbum, mas...” (risos).

Simone - A palavra ‘bunda’ é divertida, não é? (risos).

Daniele - E... É... Mas..., engraçado, tem me interessado sim, mas são histórias muito bobas.

Simone – Mas, neste caso você sentiu necessidade de que, de alguma forma, tinha que explicar alguma coisa que achava que deveria estar presente na história?

Daniele - É, na verdade eu acho que fiquei presa no formato do espetáculo. E aí como eu não ia fazer o espetáculo, eu ia fazer algumas histórias que eu estou experimentando para o espetáculo⁶⁴, quis dizer, mas acho que não precisava. Mas, acho que temos que estar muito atentos ao discurso do trabalho da gente. Porque é muito comum, mesmo na França, onde tem duzentos festivais de verão, sabe? Em

⁶⁴ Daniele se refere às histórias que ela contou no Evento Mini maratona de Contos, no SESC Rio Noites Cariocas. Quando, ao terminar ela teve vontade de falar um pouco sobre de onde aquelas histórias haviam vindo.

todos tem contos, e todo mundo respeita muito a contação, e tem muita programação para adulto... É..., mesmo lá, quando eu falo, tem pessoas que perguntam assim: (Faz voz de bobo): “– Mas você vive disso?”. E vivo, assim... É... Então, tem uma coisa também, como acho que no Brasil ainda é mais recente, a gente ainda não entende muito bem, nem os próprios contadores, nem o público, nem as instituições culturais: “Quem é essa figura. De onde ela vem? É um bibliotecário? É um professor? É um profissional? É um pesquisador?”.

Daniele – “Não sei... Quem é?” Então, acho que fazemos um trabalho de continuidade, de pesquisa; temos que, de vez em quando, situar assim mesmo em conversas... Que é um trabalho muito, muito importante. E não só para as crianças. Deixar essa besteira de que: “Ah é infantil, é educativo, é ‘menor’”. Não! O que nos forma é a educação afinal. (risos) É... Mas essas histórias são muito importantes para a formação das crianças... Tanto para os indígenas, para os africanos, (na puberdade, que vão começar a contar), para que as crianças compreendam como é que funciona aquela sociedade na qual ela vai se inserir na vida adulta. É..., mas acho que são fundamentais também para os adultos. Ainda mais hoje. Para reforçar esses valores, que estão completamente perdidos, completamente.

Simone - É. É tudo cultura de massas só, não é? A gente não tem muita noção.

Daniele - Então..., na verdade, o que me salta aos olhos sempre é uma boa história. Eu acho, mesmo com esta questão humanitária por trás. Acho que o que sempre me salta aos olhos é: “Essa história me interessa? É uma boa história? Ela tem um bom enredo? Tem personagens interessantes? Ah, então...”. Por exemplo, nas minhas pesquisas lá, de histórias para trazer para o espetáculo, eu resolvi fazer um espetáculo em homenagem ao Sotigui..., eu comecei assim.

Daniele - Ele apresentou pra gente, na oficina, várias histórias. Aí eu falei: “– Gente! Mas como é que eu vou escolher e tal...”. Aí comecei a escolher as que eu gostava mais. E comecei a pensar qual era o elo. E aí resolvi chamar o espetáculo de “Não existe pequena briga”. Todas as histórias falavam de conflito e a resolução desse conflito. E aí lembrei que, com o Sotigui, uma coisa muito importante que aprendi que foi fundamental pra minha formação de contadora, mas também como pessoa: que na vida a gente tem o ideal, o que a gente idealizou, e o real, que é o que é

possível. Então, assim, o contador de histórias foi achando que ia ser um superteatro, com trezentas pessoas, ar refrigerado. (risos) E chegou lá era... um...

Daniele - Era uma pracinha com três pessoas, um mendigo e um cachorro, e... (risos) uma soleira danada e... Vamos lá! Entendeu? É. E uma coisa muito curiosa foi que, na oficina dele, teve um dia que ele pediu pra que levássemos os filhos. E, quem não tinha filhos, a mãe, enfim... Às vezes crianças passavam ou falavam no meio das histórias. E, quando eu fui contar, meu filho entrou..., e as pessoas ficavam muito: “– Shhhh” (imita sons de pedidos de silêncio). “Não!” (sussurra). “Não, não faz barulho...” (risos) E ele falava: “– Gente, mas..., faz parte da vida! Você não vai ficar o tempo todo achando que vai ser tudo perfeito; não!”

Simone - Ainda mais criança; é... (risos)

Daniele - Não... É... (risos) “- Fica quieta você... deixa...” (risos) E, se a história for interessante, a criança vai passar e vamos continuar na história.

Daniele - É. E isso foi muito incrível. Mas uma coisa além dessa questão do ideal e do real é a questão da cena, das condições de trabalho. Por que, imagina: muitas vezes sonhamos grande, e a realidade é... (risos) média, quando não é pequena... Também com ele aprendi que, na vida, temos também a dor, a dificuldade, o sofrimento, a morte. Porque nas histórias, a gente não lida com isso, nem nas histórias! A maioria dos repertórios tem um final poético... Então, que adulto frustrado (risos) que não teve que lidar com o medo? Com a dor, enfim.

Simone - Só com o final feliz... (risos).

Daniele - Então, achei que ia ser bacana esse repertório do “Não existe Pequena Briga”, porque ia falar disso também, que faz parte da vida. Quando ele morreu, eu fiquei muito triste. Eu falei: “– Nossa, no ano em que eu ia reencontrar o Sotiguiiii... ele morre... nossa...! Burkina Faso... nossa...! Não acredito...Eu vou ter que ir sem ele!” E ao mesmo tempo em que era uma tristeza não reencontrá-lo, assim: ele era velho, ele viveu uma vida incrível! Sabe? Ele teve várias profissões, três mulheres, filhos e... , enfim. Por quê?... Por quê?... É. Isso faz parte, era natural.

Simone - Mesmo que a gente não queira. (risos)

Daniele - É. Ninguém quer... Então eu achei que ia ficar bacana falar disso, sabe? Mas, é muito estranha a aceitação das pessoas, porque realmente tem muita desgraça (risos) nas histórias, como as pessoas ficam... (faz voz diferente):- “Que coisa pesada”, assim...

Daniele – Não. Tem uma que eu estou lembrando agora e não contei: ela leva um soco e no final a cabeça da mãe é arrancada! (gargalhadas) Quer dizer, tem uma moral ali. Ela fala da coisa do tempo... Depois eu te conto esta história, mas ela fala da coisa do tempo e..., a mãe tinha morrido. É uma cinderela, essa história é uma cinderela africana. Incrível, assim.

Simone - Ah..., ótimo!

Daniele – Mas a “mãe da cinderela”, digamos assim, ela ressuscita, porque naquele tempo os mortos ressuscitavam. E depois a irmã dela quer ressuscitar a madrasta malvada. Quer antecipar, não quer esperar o tempo dela voltar à vida. Nisso acaba arrancando a cabeça. Essa história fala dessa questão do tempo. Cada coisa tem seu tempo. Não adianta também quisermos acelerar o tempo certo das coisas. E eu amo, mas falei assim: “– Ai meu Deus! À tarde, numa sessão em que provavelmente vai ter muita mãe e filha, terminar com a cabeça da mãe arrancada?” (risos) É um problema, um problema. (risos) É, porque a aceitação é tão difícil... Mesmo nos contos indígenas tem aquela famosa... , que eu adoro: a da cabeça cortada...

Simone - No caso, a criança, às vezes, nem está aí, “não é”? Nem se liga... Mas o adulto...

Daniele – É; às vezes... Nos contos indígenas, não sei se você lembra, que era a cabeça cortada que persegue? Nas primeiras versões que achei, era uma cabeça cortada que perseguia os homens, os índios. Depois achei uma segunda versão que era a cabeça cortada que perseguia as mulheres. Depois achei, a última versão que era um irmão que dormia com a irmã e as mulheres descobriam. Irmão não pode dormir com irmã. Elas cortavam a cabeça dele e por isso ele as perseguia. E depois, ele virava a lua e as fazia menstruarem. Amei! Acho que eu já contava essa história há três anos!?

Simone - Até você encontrar essa versão...

Daniele - É. Então eu acho que tem isso também e isso me interessa, nessas histórias tradicionais. Umas eu trouxe mais de uma versão da mesma história. Tem uma, a do *Gnaru*...

Simone - A dos cento e cinquenta *Gnarus*...

Daniele - É... Tem outra versão dela, que não consegui comprar ainda, não consegui achar. Uma amiga minha francesa tem. Quero ver se ela escaneia pra mim e me manda. Porque tem coisas que, às vezes, você não compreende numa versão, aí na outra você fala... “– Ai! Isso!”. Porque no *Gnaru*, por exemplo, eu acho que tem uma relação muito profunda com a terra. Então mudei algumas coisas para ter sempre alguma coisa que toca a terra. Porque o africano tem essa coisa do..., do território, da família, da lida, onde ele se criou, tem uma coisa muito forte com a terra. E aí...

(Chega o filho dela)

Daniele - E aí eu estou colocando é..., uma relação com as coisas paternas. Então, quando vai cavar a terra, quando cai a lágrima na terra. Só que tem algumas coisas ali que eu tenho dúvida, que eu queria ver isso numa outra versão. É... Ah! (lembrando). Aí, pesquisando essas histórias africanas para este repertório, que eu acho que ainda não está fechado. Estou querendo fazer muito pra adulto, pra adolescente e pra adulto. Fiz pra adolescente no Franco Brasileiro. Incrível! Porque eles tinham, todos, de treze a quinze anos e a massa (imita o som de multidão e gritaria)... ÊÊÊÊÊÊÊ!!! Eu falei: “- destroem o teatro”...

Simone - E eles param?

Daniele - E eles param! E esse repertório é muito legal. Quando eu começava a falar da cabeça: “- Ah! Arrancou a cabeça dela. Ai ele arrancou a cabeça dela”; “– Ahhhh!” (imita as bocas abertas num assombro). Sabe? Tinha uma coisa assim... Eu contei lá: “Porque os casais são como são”, que eu contei no Simpósio, naquele espetáculo...

Simone - Ai eu adoro esta história!

Daniele - E pra eles que são adolescentes, eu disse assim: “– Alguém aqui já se apaixonou? Quem já se apaixonou? Então, vocês sabem porque um menino assim “CDF”, de óculos, bonito, bacaninha, está sempre com uma menina...” (risos) Eu comecei assim, sabe?

Simone - E eles são irrequietos?

Daniele - Eles são muito... São o máximo! Foi muito bacana para eles perderem a antipatia, sabe? De..., de achar... “Ai, contação, é pra criancinha!”

Simone - É. Porque tem isso...

Daniele - E eles foram muito felizes assim...

Daniele - Mas aí, pesquisando esse repertório, eu já achei um só sobre mulheres. É de uma contadora de histórias. Todo o repertório que ela conta é sobre mulheres. Então, acho que eu tenho buscado e têm caído na minha mão, também, repertórios muito interessantes para adultos. E estou querendo trabalhar também um pouco do que estava falando, dessa importância do discurso da gente. O que eu quero, como eu quero ser reconhecida através do meu trabalho. Por achar que fazer pra adulto também pode trazer a contação para um outro lugar. De respeito. “Ah!..., é bom para o adulto... (sorriso), é importante”.

Simone - É, pode ajudar na valorização; é verdade.

Daniele - E porque tem repertórios incríveis.

Simone - Simpósio também traz muito isso. Esse movimento.

Daniele – É. Traz... Acho que somos(os narradores) pouco reconhecidos, nos espaços culturais; acho que temos que “cavar mais espaços”. E para o adulto, você pode ir mais a fundo em algumas questões. Nas histórias tradicionais (africanas, indígenas) normalmente, questões que pra nossa sociedade são tabu como sexo, morte, para eles não tem problema algum. Então, aqui há sempre esta questão: Até onde eu posso ir ? O que você pode contar? Até porque, os lugares onde eles nos aceitam, nos setores educativos, tem sempre uma pessoa que fala: “– Ah... história

de, Hiiii, morte? Não pode...., Hiii, não pode!”. Pois é... tem a ver com a nossa formação social mesmo.

Simone - Do que valoriza.

Daniele – Mas, tem caminhos aí, e esses caminhos são importantes, sabe? De ampliar um pouco este olhar para o contador de histórias. Mesmo nas instituições fora do Brasil, lugar onde há respeito para o adulto, onde é considerado muito importante, há muita batalha também. Então, aqui, eu acho que ainda não tem um movimento muito claro.

Daniele - Mas, estamos num caminho. (risos)

Simone - Queria que você dissesse se, desde que você começou, alguma coisa mudou? De movimento mesmo, aumentou a demanda; diminuiu? As pessoas começaram a olhar diferente... Você acha que alguma coisa mudou? Ou mudou alguma coisa em você :isso você já falou um pouco, “não é”?

Daniele - É... , acho que depois do Sotigui eu fui tomando maior consciência do que..., do quanto era importante, sabe? É...

Simone - Uma outra função para o contador, digamos assim.

Daniele - É. E mesmo que seja só divertir, quer dizer, que seja só contar uma boa história. Mesmo que a pessoa não saia de lá com uma consciência de: “Ah, transformei”. Mas, do quanto isso é importante também, que de alguma maneira a fez rir e pode trazer alguma reflexão. Pode, em algum momento da vida dela, estar reverberando, enfim. Mas, de que o riso também é importante, entretenimento também é importante. Depois dele (Sotigui), acho que com essa consciência, a maneira como me coloco nestas instituições, também mudou muito. Então, a dignidade vem na medida da consciência que temos com o nosso trabalho. E como a gente não tem uma..., mesmo no Teatro, por exemplo, na Universidade, que a gente fez Universidade de Teatro... A gente tem uma formação. Quando você sai, que você olha aquele mundão vasto... Ahhh! (sorvendo o ar)

Simone - É outra coisa...

Daniele - E agora. Pra onde eu vou? Como é que vai ser? “Trabalho bacana, mas não tem dinheiro...”. “Trabalho com dinheiro, mas não é bacana...”. “Como é que eu vou juntar ‘lé com cré’?!” Ter dinheiro e fazer uma coisa que eu acredite... É... Mesmo quando você tem uma formação, quer dizer... Você chega ao mercado e..., não tem o dia-a-dia mesmo. Um caminho que vai te dizendo o que é bom, o que não é bom. Enfim, que muitas vezes você aprende no erro... Então, no caso, o contador de histórias, mais ainda, a gente, tem que estar muito ligada nesse caminho. Quanto mais coerente... Por exemplo, ter feito a pesquisa com os contos indígenas, ter passado pelos Ritos de Passagem. Aí contei no Museu do Índio... Tem um caminho aí... É. Crítica, fichas para eu crescer no meu trabalho, e que, ao mesmo tempo, vai dando um respaldo de dizer: é um trabalho sério, é um trabalho...

Simone - De não estar de bobeira, “não é”?

Daniele - É. E... Então como agora esta coisa... De ter feito as oficinas com Sotigui e ir pra Burkina Faso, voltar, fazer o espetáculo... Espero estar voltando lá de novo. É... Mas, que caminhos são esses? Que caminhos... Só realmente na estrada é que você vai percebendo o que você... ,o que é bom pra você, o que..., enfim, não sei. Em que instituição você quer apontar, ou que outros novos caminhos ainda eu quero criar. Porque a gente... Essas possibilidades de contar dentro de um rio... (risos)

Daniele - Que lugar a gente pode ficar pensando... Eu já contei na praia...

Simone - Aqui no Rio?

Daniele - Sim... Foi muito estranho...

Simone - Ah, tinha aquele palquinho?

Daniele - Não, tinha um..., não era um tapete, não sei, para eles, o público sentar... Tinham umas tendas em volta, mas acho que era tipo uma lona no chão... Mas, é passante. Acho que é complicado sempre quando é público passante. Mas, acho que é bacana experimentar outros lugares. Enfim, acho que a gente tem que se aventurar mais, sabe? Nos museus, por exemplo, lá fora é muito comum, os museus terem contadores de histórias, mesmo nas escolas, aqui no Rio Grande do Sul tem também, está começando. No Rio tem também, eu soube de alguns. Mas é óbvio, por um lado também, que o conto pode ser fundamental para a formação dos

jovens: despertar o interesse na leitura, trabalhar os temas, as questões afins com o que vão estudar... E, enfim, apresentar outras culturas, apresentar outras histórias de vida. Então, aqui, acho que a gente ainda não tem muito, é uma possibilidade bem bacana para esse trabalho contínuo nas escolas...

Simone – É. Aqui tem mais nas editoras. Mas a editora escolhe o seu repertório. Algumas pessoas que eu conheci: professores que contam histórias, são contratados de algumas editoras, mas a editora é quem escolhe o seu repertório aí..., já complica um bocado.

Daniele - Hã-hã... E nos museus. Nos museus; é muito interessante, eu vi uma sessão agora, incrível! O contador Rodovik Solimã: ele estava em Burkina Faso também. Ele contando uma história de um tapete mágico em uma sala cheia de tapetes... É do Marrocos, incrível! Ele falando: “– Não, eu vou contar uma história num tapete...”. A coisa mais linda, sabe,... incrível, incrível... Eu contei no museu do índio durante dois meses. Mas não no espaço do museu... Eu contei no pátio, lá fora, porque eu tinha o formato de um espetáculo. Mas aqui, no Museu do Folclore, teve uma experiência do Equador que eles faziam uma visita guiada com contação de histórias. E eu acho que no Museu do Pontal tem visita guiada com contação de histórias também. Acho que isso ainda é muito pouco explorado. É. Tem uma estrutura que pode ser muito interessante para o contador de histórias. Acho que, como a gente associa muito ao teatro, tem um espetáculo, um repertório. Quando você faz um espetáculo, então, você vende pra escola como um espetáculo ou você dá aula, enfim, em cursos. Mas, acho que a gente ainda tem que abrir este lugar no mercado. É..., eu acho que isso também é resultado de uma falta de repetição, como nem é assim... uma classe...

Simone - Como classe, “não é”? Como movimentos que ficam só espalhados e...

Daniele - É... É... Porque eu acho que vai fortalecer, ter uma comunicação maior, uma interação, muito comum ter gente que a gente nunca ouviu falar.

Simone - Que a gente nem sabe. É verdade.

Daniele - E esse trabalho com as histórias de vida, vamos continuar este ano.

Daniele – Teve encomenda para fazermos este trabalho em 18 municípios (é no interior do Rio), de também colher histórias de vida, trabalhar um pouco identidade e cultura. Nos municípios, através das histórias; aí é muito legal, muito legal mesmo. Interessa muito também.

Daniele: E tem um trabalho que fizemos com cultura e cultura popular. Trabalhamos muito com noções de cultura: o que é cultura? O que é arte? E sempre a visão das pessoas assim do interior. Foi assim: “ - A arte? A cultura: é uma coisa que está lá, que está na televisão, na instituição, que não está em mim”. Então trabalhamos muito com o Vick Muniz, e acho que, agora, por causa da novela, eles devem estar lembrando. Trabalhamos com: “Chocolate pode ser arte?” Trabalhamos com uma exposição no museu do folclore, que mostrava essas casas, que são casas populares, que passam retrato da família. É uma “Casa Cor”, cor popular. (risos) E as pessoas viam e falavam: “– Nossa; um cartaz de uma modelo importante com um quarto igual ao meu com um ursinho de pelúcia. Ah! Ah! Sou eu!” E o nome do trabalho, do projeto, era: “Cultura sou eu!”

Simone - Que bacana...

Daniele - E aí é incrível como se dá uma valorização. De perceber: “- Poxa! Eu também sou importante”. E acho que as histórias de vida entram assim também, enfim, de você compreender melhor, de escutar o outro melhor.

Simone – Ai, Dani... Muito legal! Eu adorei! Você quer falar mais? Sobre o futuro, o que você pensa? Ou, sei lá..., alguma coisa que você gostaria... Você já falou um bocado sobre o que você pensa...

Daniele – É. Acho que tem essa vontade de fazer um centro de formação e tal, mas não cabe... Eu acho que agora é entender esta nova etapa, entrar mais a fundo, começar um pouco a trabalhar com adulto, talvez experimentar trabalhar com uma escola, sabe? Na verdade uma escola me chamou para dar aulas de teatro eu falei: “– Se for pra fazer um trabalho com contos eu vou”, mas ela não bancou. Mas... , não sei, talvez agora, eu tenha a compreensão desde trabalho, desta questão da antropologia do conto, sei lá... Eu quero viajar pelas culturas, voltar um pouco pra Burkina Faso, aprofundar um pouco esta pesquisa, ir pra outros países, e aos poucos, ir criando um repertório aí, mesmo no Brasil. De ir para o interior, ir para o

Vale do Jequitinhonha e lá começar a fazer um trabalho de repertórios, talvez com histórias de vida, tem os “causos” também, maravilhosos...

Simone - Destas histórias aí, algumas coisas te tocaram “pra caramba”? Dessa oficina do SESC?

Daniele – Do: “Relicários”? Nossa, tem histórias lindas. Foi incrível! Porque mesmo a gente, às vezes, tem uma imagem da pessoa, o tal do pré-conceito. A gente olha e já sabe como uma pessoa é. E, às vezes, uma pessoa que parecia ser de uma maneira, alguém que você via assim na embalagem: extremamente religioso, você imaginava alguém careta e tal e, na hora, começava a ver que era uma pessoa super livre ou alguém que é você... Não sei, tem essa coisa da primeira leitura que você faz, que é a primeira camada, o Rosa (Guimarães Rosa), fala um pouco isso. No “Grande Sertão” ele trabalha nas camadas e, à medida que você vai lendo mais a obra do Rosa, de um modo geral, você vai entrando nas camadas. Aí começa a ver: “Nossa nunca tinha prestado atenção nisso aqui”, você vai descendo. Acho que a primeira impressão que a gente tem das pessoas sempre é que impede. Sempre que a gente vê alguma coisa que é diferente, hoje em dia, a gente se afasta. A gente evita um pouco o mundo, culturalmente. Eu acho que as histórias permitem e, no caso, as histórias de vida. Como eu contava a minha história, eu te revelava o que eu tinha de mais precioso, era inevitável que você me abrisse o que você tinha de mais precioso, e isto é muito raro de acontecer tão rapidamente. Então, acho que as histórias podem ajudar a gente a revelar outras camadas. Pra gente perceber o quanto a gente é preconceituoso. Você olha mais um pouco, você vai se reconhecendo... O Sotigui falava isso, que quando você olha o outro, você normalmente não percebe mas, quando você olha um pouco mais, você vai se reconhecer de algum modo, você acha alguma coisa em comum.

ANEXO B - ENTREVISTA 2 – BENITA PRIETO E DANIELE RAMALHO

Realizada em 07/02/2011

Após as apresentações da entrevista e do projeto de pesquisa, iniciamos a entrevista na casa de Daniele Ramalho com um chá preparado por ela e biscoitinhos trazidos por Benita Prieto.

Benita - Mas aí, então, meu Deus do céu, o que você quer saber? Pergunta aí..., eu não estou muito inspirada não. Vai aí, embora... O que você quer saber exatamente?

Simone - Eu quero saber, então, como é que você começou? Porque você é muito histórica, não é? Tem que contar um pouquinho... (risos)

Daniele - Pré-histórica.

Benita - Pré-histórica; já me falaram: “jurássica”. Eu comecei a contar histórias com cinco anos de idade. (risos)

Simone – Ah! Pára Benita! Também não precisa tanto! (risos)

Benita – Sério. “Papo” sério. Eu só descobri isso muito tempo depois, que eu contava história desde pequenina, porque eu não me lembro destes relatos. As pessoas relataram para mim. Eu comecei... Na verdade, eu comecei fazendo teatro com cinco anos de idade mesmo. É. Porque tinha perto da minha casa o seu Chico, que era o primeiro carnavalesco que eu me lembro, assim, de escola de samba.

Simone - Você morava onde?

Benita - Na Glória. Na mesma, mesma rua em que eu moro...

Simone - Olha!

Benita - Na Rua Cândido Mendes, eu moro na Hermenegildo. Eu morava na Cândido Mendes, mais em cima. Eu nasci ali, sempre fui criada ali, sempre vivi ali,

saí dali só pra ir pro Jardim Botânico um tempinho. E aí tinha esse seu Chico, que era assim: eu morava num prédio no sexto andar, e tinha o sexto andar desse outro prédio de esquina que ficava mais ou menos no mesmo nível. E o seu Chico tinha uma sobrinha chamada Marizete, que tinha a mesma idade que eu. Então, quando eu voltava da escola, a tia dela falava, gritava, gritava pra minha mãe: “– Oh Consuelo! A Nitinha já está aí? Fala pra ela vir pra cá!” Aí, eu ficava à tarde inteira. O seu Chico deixava a gente usar aquelas roupas todas de escola de samba e fazer teatro pra ele.

Simone – Ah! Que delícia!

Benita - Então, foi aí que se manifestou a arte dentro de mim. E as pessoas dizem que neste momento eu já parava e contava histórias, eu não me lembro. Bom, enfim... Aí..., por que eu estou te falando isso? Porque quando eu estava uma vez numa fila dos Correios, perto de um Natal: ia botar umas cartas, e aí chegou a minha vez, eu fui, e a moça parou, virou, falou assim: “–É você?”. Ela: “– Eu sou Solange, ‘tu’ lembra de mim? A gente estudou junto no ginásio”. Aí eu lembrei. Porque ela estava muito diferente, ela era bem gordinha, sabe? Ela tava muito... muito diferente. Ela tinha uma “cabelação”, assim. Aí começamos a conversar e daqui a pouco, ela: “– O que está fazendo?” Aí contei “– Eu sou contadora de histórias.” Ela falou: “– Poxa, então você não lembra que contava histórias pra gente?”.

Benita - Gente, eu não me lembro de nada disso. Ela falava que era “o maior barato”. Estudávamos no colégio da Providência, até onde estuda a filha da Daniele, por coincidência, aqui no Rio. Eu estudei em São Paulo e quando vim pro Rio, no colégio da Providência. E ali tem uma, uma..., como é que o nome? Uma amendoeira enorme no meio do pátio. Não sei se você sabe, ela ainda existe até hoje. Então, ela disse que a gente se reunia ali e eu contava histórias... (risos)

Simone - Foi descobrir o passado depois.

Benita - Fui descobrir o meu passado pelos amigos. Que têm essa memória. Bom, então, aí formalmente mesmo como contadora de histórias, foi quando eu entrei para o grupo Morandubeté, que é o seguinte: eu estava na Fundação Nacional do Livro Infanto-juvenil e lá eu fazia parte de um projeto que se chamava “Meu livro, meu companheiro”. Eu era coordenadora desse projeto que botava biblioteca nos

hospitais. Era um projeto de promoção de leitura dentro de hospitais. E aí fizemos... Primeiro eu fiz o Hospital dos Servidores do Estado, depois eu fui pro Inca. E aí, então, começava um esboço dessa coisa do contador de histórias. Porque a Eliana Yunes já havia trazido um grupo venezuelano, o grupo “*Encuentos... Cuentos y Encantos*”, que é de um brasileiro e uma venezuelana. Havia feito uma formação que eu não participei. A Lúcia (Fidalgo) participou, a Eliana (Yunes), a Márcia Bloch, tem algumas pessoas. Inês que mora hoje em dia na França... Tem algumas pessoas que estão aí, muitas que não contam, mas que participaram dessa formação. E aí então, começou um esboço dessa onda de contar histórias. Todo mundo participava do Instituto Nazaré, que é uma escola que fica ali na Rua Pereira da Silva também, onde é a Casa da Leitura. Então tudo conjuminava ali. Engraçado, porque eu estudei ali, em frente ao Instituto Nazaré e anos depois eu estou ali no Instituto Nazaré...

Simone - Mesmo espaço.

Benita - No mesmo espaço, ali, na Casa da Leitura, depois onde tudo frutificou. E então tinha essa coisa do contador de histórias: grupo. Aí surgiu o Grupo Morandubetá. Então o Celso (Sisto) foi quem me botou nessa vida... É. O Celso, ele é que é o responsável por isso. (risos)

Simone - Ele é o culpado? (risos)

Benita - Ele é o culpado. Trabalhávamos na Fundação. Ele tinha um outro projeto. Então, um dia, ele chegou pra mim e falou assim: “– Poxa você podia entrar no grupo de contadores de histórias que a gente está formando”. Aquele jeito dele: (imitando a voz e o jeito dele) “– Você não vai entrar no grupo de contadores de histórias que nós estamos fazendo?”. (risos)

Benita - Eu falei: “– Celso, você nunca me viu atuando. Porque eu sou atriz, não é? Mas você nunca me viu atuando...”. A Eliana até podia sim, porque ela já tinha me visto no teatro algumas vezes. Aí ele falou: “– Tenho certeza que você vai ser uma excelente contadora de histórias. Mas, para entrar no nosso grupo tem que fazer oficina”. (risos).

Benita – Bem; Celso Cisto... E eu fiz a oficina de contadores de histórias Morandubeté, tenho diploma e tudo...

Simone - Você entrou já batizada! (risos)

Benita - Eu entrei já batizada; eu fui formada pelo grupo Morandubeté...

Simone - Gente, que ótimo!

Benita - Pelo Celso, pela Lúcia, pela Eliana e pela Maranei, que não é mais do grupo. Ela é loura, então trocaram uma loura por outra loura. Faltava loura ali no grupo, para compor.

Benita - Tinha que ter uma loura. Aí, menina, eu entrei nesse grupo Morandubeté em 1991.

Simone – É. Já tem um tempão.

Benita - Vinte anos que nós estamos juntos.

Simone - E vocês estão juntos, mesmo, ainda?

Benita - Sim, obviamente a gente não pode dizer que faz apresentações sempre juntos, porque o Celso mora lá... A última vez que a gente se apresentou junto foi há dois anos: um espetáculo lindo sobre Machado, que a gente fez pra Rosana lá em BH. Lá no Instituto da Aletria. Ela falou: “– Não..., vocês têm que vir... Não é possível que o Morandubeté nunca venha participar do meu projeto”. Aí ela tanto “infernizou” que nós fizemos. Foi o último espetáculo que fizemos juntos; tem dois anos. Mas é assim, fora do Brasil, quando tem a possibilidade, a gente se apresenta...

Benita - Bom, então é isso: Morandubeté... A partir desse momento, começamos fervorosamente a fazer milhões de coisas, porque não tinha nada... nada...

Simone – Aí, vocês começaram a fazer oficina no Brasil inteiro?

Benita - No Brasil inteiro. Eu não podia fazer muito...

Simone – “Monografia da mulher”: lá não sei onde...

Benita - Um monte de lugar, que indica a gente, que fala da gente.

Simone - Fiz a oficina com o Morandubetá...

Benita - É.

Simone - Lá não sei onde, fiz a oficina com o Morandubetá...

Benita - É. A gente tem filhos, netos, bisnetos, a essa altura do campeonato. Fizemos já de um tudo por esse mundo de meu Deus. Porque é o seguinte, Simone, naquele momento não tinha bibliografia no Brasil. Pra você ter uma ideia, a única coisa que a gente tinha, era um texto escrito pela Fanny Abramovich daquele livro...

Simone – “Gostosuras e Bobices”.

Benita - Gostosuras... isso. “Por uma arte de contar histórias”. Era o único texto que existia no Brasil.

Benita - Existia o livro do Malba Tahan e da Nelly, da Bety Coelho...

Benita – Agora até descobrimos que existe um mais antigo do que estes, há dois anos. Um da Igreja Luterana, que até me interessa baixar.

Benita - É. Foi uma aluna minha... Eu faço, quando dou aula de contador de história, de literatura, eu faço uma pincelada histórica... Então venho contando... E eu sempre falei o que eu conhecia. Aí ela falou: “– Benita, você não deve conhecer esse livro”. E me mandou o *link*. É anterior: o livro do Malba Tahan é de 57, esse livro é de 53.

Benita - É o primeiro livro até esse momento, não é? Porque podem aparecer outros.

Benita - Aí então, o que aconteceu? A gente tinha que começar a escrever. O Celso escreveu um texto, é..., baseado muito no texto da Fanny, mas, assim, já com uma cara diferente, mais nossa, mais jovem, etc... E não tinha. Então, esse povo viajava pra lá e pra cá sempre com os mesmos textos. Fomos fazendo, descobrindo a técnica, vendo como é que a gente fazia, como é que repassava, como é que ia. Só que eu não viajava muito, porque eu era funcionária do SESI. Eu dirigia a área de cultura do SESI, logo que começou essa onda. E aí, eu não podia ir.

Benita - Então o Celso e a Lúcia que iam, eles pegavam (a família deles pegava) a mala de frio, por exemplo: eles estavam no nordeste e aí iam ao aeroporto e trocavam a mala...

Benita - E quando as crianças da Lúcia eram pequeninas? Porque isso é anterior a Lúcia se casar...

Simone - Nesse meio tempo ela casou, teve filhos...

Benita - Casou, tem duas filhas, uma tem dezoito anos... Então muito tempo...

Simone - Bem no início...

Benita – Início sim, de todos nós. A gente estava ali num processo mesmo de aprendizado sério. E aí, quando falava “contador de histórias”...

Simone - Ninguém nem sabia.

Benita - Ninguém sabia e quem sabia ficava louco. Então aí, todo o evento tinha que ter contador...

Benita - Todo evento tinha que ter contador de histórias, todo evento. Agora, tem uma história minha particular, não é de formação, mas é engraçada, porque, até conto isso para estimular as pessoas, que é assim: eu fui fazer a oficina. Então contei a história do Joel Rufino dos Santos, que é “O Saci e o Curupira”, foi essa história que eu aprendi com a técnica, a contar.

Benita - E aí quando foi o dia, porque tinha um negócio assim da gente se apresentar... No fim de um período você se apresentava... Aí ia a Eliana, a Lúcia, a Maranei e o Celso vendo a gente contar... (risos)

Benita - Aí eu terminei de contar, e eu era muito teatral contando, era horrível. Eu quando vejo hoje em dia, tenho vontade... Não era possível que as pessoas gostassem de ver uma coisa assim. Era horrível, eu acho que melhorei pra caramba. Tive que tirar um bocado da teatralidade, porque é difícil. Para uma atriz, é difícil pra caramba! Aí terminou e a Eliana começa a falar ali. E soltei os bichos: “– Porque você é uma crítica de literatura, uma crítica de teatro!...”. Ela ficou assim olhando

com aquela cara de Eliana, *blasé*. Aí eu falei, falei, respirei, fiquei quieta. Ela falou: “– Eu só ia falar que é tão bonito ver uma atriz contando histórias”. (risos)

Benita - Eu... (cantarola música de decepção)...

Simone - Você nem tinha deixado ela falar?

Benita - Nem a deixei falar! Aí então o que aconteceu. Eu aprendi essa história. E só tinha confiança de contar essa história por conta disso. Então, era muito divertido. O Celso Cisto e a Lúcia tinham “trocentas” histórias. A Eliana um milhão de histórias... Então era assim, no início tudo bem: “– O que a Benita vai contar?”: “– O Saci e o Curupira”. Só que o tempo foi passando e a Benita só contava “O Saci e o Curupira”... Era hilário! Aí eles falavam, já de ‘sacanagem’, que eu queria ensaiar “O Saci e o Curupira”. (risos)

Benita - A gente tinha essa prática: a gente se encontrava toda semana, durante dois anos...

Simone - Olha que bacana!

Benita - O que fortaleceu o trabalho geral, no Brasil foi a partir da nossa força de: “Não, a gente tem que conseguir, a gente tem que fazer”. Imagina, a Eliana era diretora da Fundação e ensaiava, sabe? Ela viajava internacionalmente pra caramba... Estávamos começando, mas ela já era uma craque. Aí depois virou ‘sacanagem’... Então, olha, fomos convidados pra fazer... , não ganhávamos nada, não ganhávamos nada pra contar, nenhum tostão... Aí... , vai contar não sei aonde, vai contar pros meninos de rua de não sei aonde... Celso vai contar o quê? Lúcia vai contar o quê? Bê? : “O Saci e o Curupira”.(risos)

Benita - Fiquei assim um ano da minha vida. “O Saci e o Curupira”. “O Saci e o Curupira”. “O Saci e o Curupira”. (risos)

Benita - Até que um dia, um ano ou mais, fomos convidados para fazer um trabalho dentro do Centro Cultural Banco do Brasil. É. Que era o seguinte: o CCBB estava fazendo aniversário, era mês de outubro, e a gente já contava. Essa onda de contadores de histórias começava a se espalhar... Aí, o Roberto Carlos Ramos, começava a aparecer lá, muito timidamente, dentro do PROLER. Ele ia aos

encontros do PROLER. E então o CCBB contratou a gente. Foi aí que a gente descobriu que podia ganhar dinheiro pra fazer um trabalho, foi a primeira vez que a gente foi pago, foi pelo CCBB.

Benita - O CCBB pagava bem pra caramba! E aí, descobrimos: “- Que legal, não é? Então vamos transformar isso em alguma coisa séria”. E eu precisava de mais história. Eu já tinha conhecido o Fernando Lébeis (lá em Ciscaveras), numa coisa totalmente diferente, num evento que eu fui de “Universo do conto de fadas”, nem tinha começado esse nome de “contador de histórias”, era em 1988, 89, e eu tinha visto aquele homem maravilhoso. Eu tinha achado ele lindo, grande, com aquele violão! Não era. Ele era menor do que eu, ou talvez, da mesma altura... (risos)

Benita - Mas, é a coisa de ver um grande artista. Então, quando eu o vi, assim que eu entrei naquela sala... Sabe quem fazia esse evento? A Cristina Terra, do CAPUERJ. Cristina Terra. Vocês conhecem a Cristina Terra? Aquela que foi no Simpósio. Nossa! Amigona minha. Ela fez esse “Universo de contos de fadas”. Ela e o marido produziram; eles ficaram doidos, era muito legal o evento. Aí eu entrei lá; gente, aquele homem maravilhoso! E ele estava contando “As Almas Penadas”. Foi a primeira vez que eu ouvi essa história com aquele homem divino, contando a história com aquela voz, gente! Foi maravilhoso! Ficou na minha cabeça, depois eu sabia que o Fernando tinha a ver com o PROLER, que ele era amigo do Gregório, “né”?. Eu falava sempre do Fernando, mas eu nunca mais tinha visto. Falava do Fernando, falava do Fernando..., é legal, lembro dos textos que eu ouvia quando era pequena, porque eu sou descendente de galego e galego gosta de contar histórias de alma, de lobo. Então, eu me lembrava disso, de cantar história... E aí a Eliana vira e fala pra mim: “- Ué, já que você gosta tanto desse texto, vai lá no Lébeis, que ele vai adorar que você conte”. Eu falei: “- Mas eu não conheço o Lébeis”. Ela falou: “- Minha filha, década de 70...” (risos)

Benita - Me deu o telefone do Lébeis. Aí eu liguei pra ele e ele numa atenção, falou: “- Vem aqui, vamos conversar”. Quando eu cheguei lá, um chá inglês, *petit four*... , que ele era chiquérrimo! E aí, me contou “As Almas Penadas” e eu gravei. Eu tenho gravado isso.

Simone - Olha que máximo!

Benita - A história que eu tenho, está certinha, eu tenho isso aí gravado, ele me contando a história do João Tartaruga etc. etc., e essa foi a minha segunda história. Foi quando eu descobri essa história, que eu vi que eu contava, que a coisa funcionava, falei: “– Agora eu estou pronta”. Aí eu comecei. Aí vieram loucuras da Casa da Leitura, que realmente era a uma insanidade, porque a gente...

Tomando um chá francês trazido por Daniele que, segundo Benita, Balzac tomava. (risos).

Benita - Bom, então fizemos uma insanidade, que era a cada fim de semana, montar um espetáculo novo. Novo, com três histórias inéditas cada um. Não, três histórias inéditas não, desculpa, eram quatro, quatro histórias inéditas cada um. Tinha que memorizar uma história por semana, mas a gente se obrigou a isso, se obrigou. E aí, veio a história da Casa da Leitura, veio primeiro lá a Biblioteca Nacional, onde a gente contava história pro pessoal da limpeza. A gente começa contando para adultos, depois que a gente vai contar para criança.

Simone - Vocês contavam para o pessoal da limpeza, só, fechado, lá dentro?

Benita - Era a coisa mais linda...

Simone – Olha... , não sabia!

Benita - Era Afonso Romano de Sant’Anna. Porque, aí vem a história do PROLER, política nacional de leitura que a Eliana criou. O Afonso Romano de Sant’Anna, presidente da Biblioteca Nacional, Eliana lá da PUC. (aponta a PUC) Leva todo mundo lá para montar o PROLER, dentro da Biblioteca Nacional e já com ações. Então, uma das ações era o seguinte: o Afonso falava: “– Não é justo está aqui esse templo do saber, cheio de livros, e um monte de analfabeto.”

Benita - Eram analfabetas as pessoas para as quais contávamos. E contávamos literatura latino-americana e fazíamos rodas de leitura. Era genial! Tinha um dia que eles eram dispensados, uma tarde, durante duas horas, às quartas-feiras, de meio-dia as duas. Eles eram dispensados e a gente ficava ali contando pra eles. E bom... , aí vêm então, os seminários pelo Brasil a fora, vêm os outros contadores que a gente vai descobrindo, contadores populares. O Sr. Erin Mello Buarque, que já morreu, mas ainda estava vivo, graças ao PROLER. A Carla Bondinsky Duarte, que

trabalhou com Sr. Erin Melo também e estudou com o Celso na UNI-Rio. Ela estudou com o Celso e ela contava também. O Roberto de Freitas; ele é um pouco mais recente, mas também lá desse início. O Roberto Carlos Ramos... Assim, pessoas populares que vão sendo descobertas nesse evento; gente que diz que é contador, diz que é contador local. E a coisa foi num crescendo assim. Até que veio a Casa da Leitura... todo o sucesso, tinha fila, tinha distribuição de...

Simone - Isso eu lembro.

Benita - Você lembra disso? Tinha distribuição de senha. (risos)

Benita – 1994. Era maravilhoso aquele lugar ali. As pessoas...

Simone - Era muito bom.

Benita - Bom, então como eu falei agora pro Galeano, tem que reativar “não é”? Novo representante da Biblioteca Nacional...

Simone - Eu me pergunto: por que parou tudo?

Benita - Parou por causa de uma briga da Eliana e da Beth, uma briga política. A Beth puxou o tapete da Eliana, o Afonso saiu da Biblioteca...

Benita - Aí saiu todo o pessoal.

Simone - Proibiram tudo? Aquela sala vazia... Eu chegava lá pra passear, ia olhar para ver se tinha alguma programação: a sala vazia.

Benita - Vamos ver se agora aquilo se recupera, porque era o único espaço que a gente tinha no Rio de Janeiro, fixo para contador de histórias.

Simone - E que tinha um movimento maravilhoso. Pelo menos na época, eu me lembro que eu...

Benita - Nossa estonteante!

Benita - Não... Tiveram ocasiões, ocasiões, assim, muito especiais. Natal (alguma festa assim), em que a gente ensaiava um espetáculo; então eram oitenta senhas dadas. Aconteceu de fazermos de novo o espetáculo, porque tinha tanta gente

querendo assistir! Então dava. A gente fazia a segunda roda do mesmo espetáculo, a segunda sessão. Aconteceu isso muitas vezes na Casa da Leitura.

Simone - Só contação, Benita? Nada de cenário, figurino, nada, só palavra e acabou?

Benita - E aí, todo mundo... Maria Pompeu aparece também contando. Ela era muito amiga do Gregório, muito tempo. A Cássia Kiss também, dentro do PROLER contando, falando textos. Elisa Lucinda... Toda essa “galera” estava ali.

Simone - Aquele espetáculo da Elisa Lucinda tem tudo a ver com essa proposta da Casa da Leitura.

Benita - Toda essa “galera” está aí, estava ali nesse momento. Mais um monte de artistas que eu já nem me lembro mais, um monte de ator... E os escritores também, performáticos... A Lygia Bojunga, fazendo os espetáculos dela na Casa da Leitura. Quem mais? O Rogério Andrade Barbosa. Um monte, um monte, um monte de gente ali, participando desse processo. Vamos ver se volta.

Benita - E aí, o que aconteceu comigo pessoalmente? Eu descobri que contar história era maravilhoso, que eu conseguia através disso, de alguma maneira, resolver a minha questão artística.

Benita – É. Tinha um espaço diferenciado de atuação, e que era muito legal participar, assim, participar desse processo que estava se desenvolvendo no Brasil. Já atenta, eu como produtora, dentro dessas coisas todas. Eu produzi música, lá na década de 80. Esterio Gaspar, Leonardo Fuzar, essa “galera” toda; o João Nogueira...

Benita - Eles todos participavam de uma empresa na qual eu trabalhava. Eu tinha essa coisa de produção junto, sabe?

Simone - Você já tinha um olhar também de produção?

Benita - Tinha um olhar de produção, então começa a coisa de desenvolver essa outra área também. Quando eu entro no Morandubetá, entra essa visão da produção, que eles não tinham antes. Inclusive na história lá, está registrado mesmo

pela Lúcia Fidalgo, muito claramente, dizendo que quando eu entro no Morandubetá, eles ganham uma cara...

Benita - Então aí vem esse olhar de produtora, dentro do Morandubetá. E eu falei pro pessoal: “– Tem que... já que descobrimos que podemos ganhar dinheiro com isso e que queremos fazer um trabalho de promoção de leitura, então vamos fazer isso com seriedade. Então vamos lá, vamos buscar um design (nosso mesmo), materiais, uma marca...”. Uma marca passa confiança, não é? Materiais para serem distribuídos, um postalzinho que a gente fez, que é muito bonitinho e que é assim: “Eu conto histórias pra não deixar morrer meu sonhos”. A gente dava para as pessoas com o endereço, coisa mais fofa, que tinha a marca. Então fizemos tudo e aí pintavam os projetos. O CCBB começa a comprar as nossas ideias e a gente fica lá até outra pessoa entrar... e tomar conta do pedaço. (risos)

Benita - Então a coisa cresce no Brasil todo. Eu sou acusada pelos meus amigos atores de ser uma oportunista.

Benita - Eu sofri isso. 1996...

Simone - Por quê? Quando o negócio começou a estourar?

Benita – Estourou, que eu estava ganhando um dinheiro.

Benita - Fizemos uma oficina no Museu da República só para atores. Pergunta se algum fez? E as pessoas que fizeram oficina... A gente pensou: “– Vamos fazer com o intuito de provocar..., ‘tá’?”.

Benita - Mas, ao mesmo tempo, queríamos que as pessoas que fizessem a oficina fossem pessoas legais. E foi só gente legal que fez a oficina. A Deise Pozzato fez essa oficina, a Eliane fez essa oficina, é..., um monte de atores, um monte de atrizes, eram umas vinte pessoas fazendo. E era muito engraçado... Isso se espalhou na classe, porque eles saíam de lá e falavam assim: “– Caramba! É muito difícil esse negócio de contar história, ficar olho no olho é muito difícil, é muito difícil, é muito difícil...”.

Simone - É, porque olho no olho muda muito, não é?

Benita - Então, de alguma maneira aquela oficina foi muito legal, porque a partir desse momento, eu passei a ser *Cult*.(risos)

Benita - Então, para todos os meus amigos do teatro, muitos deles estão aí batalhando até hoje. Eu sou *Cult*, eu sou chique, eu conto história, eu viajo pelo mundo. “– A Benita é muito chique, onde é que a Benita está?” (risos)

Benita – Ótimo! Então está tudo entendido agora. Não precisa mais conversar sobre esse tema... O Celso ficou muito chateado naquele momento, escreveu um texto que se chama “O ‘boom’ dos contadores de histórias”. Você conhece esse texto; foi por causa disso?

Simone – Hum! Eu estou usando isso até porque o Celso Cisto diz que teve um “boom”...

Benita - Exatamente.

Benita - Porque era tanta gente ruim contando história, tanta gente ruim. Muita gente maravilhosa também...

Simone - Porque aí entra esse negócio: o que é?

Benita - O que é? Muitos atores... Aí entram mesmo de cabeça, o Laerte, o Zé Mauro...

Benita - Laerte é ator. Trabalhou muito como ator... Década de 80. Aí vem o Zé Mauro, o Augusto, um pouco depois o Rodrigo, já no finalzinho dos anos 90. Mas então, essa galera toda era gente que fazia teatro. Nós todos passamos a ser um grupo assim, ou seja, os atores podiam contar histórias e era uma coisa diferente de..., de atuar. Aí ficou muito claro para as pessoas, sabe?

Simone - Ficou. Estabeleceu...

Benita - Ficou essa diferença. Estabeleceram os critérios. E aí teve também a reivindicação dos contadores de histórias que queriam usar o espaço cênico. Aí eu falava. Tive que ser honesta com um monte de gente, eu falava: “– Gente, mas o espaço cênico é o espaço reservado para o ator, então nós temos que ter esta

clareza”. A Priscila Camargo, quando ela vai fazer um espetáculo... , não esqueçam que ela é uma atriz...

Simone - Ela transforma num espetáculo.

Benita - Ela transforma em espetáculos. Mas isso deu tanta briga já pelo Brasil a fora. Inclusive um monte de gente que não tem... E aí eu acho ‘sacanagem’. Eu tenho lá o meu registro, eu sou uma atriz. Então eu posso subir num palco obviamente como atriz, ou como contadora de histórias, ou fazendo um espetáculo de contador de história, mas eu acho inaceitável, sabe? Também um contador de história subir num palco e...

Simone - Pegar um horário?

Benita - Pegar um espaço que é originado para o teatro... Aí vem esse “boom” dos contadores de histórias. Era isso; eles pegavam e faziam um espetáculo, eles diziam que estavam contando histórias. E eram uns atores ruins, não eram nem bons atores, nem bons contadores, enfim, então era uma coisa... A gente entrava no teatro e falava: “– Não estou acreditando no que estou vendo, isso não pode estar acontecendo”.

Simone - Isso há vinte anos?

Benita - 15 mais ou menos, 1994, 95, por aí.

Benita - É que foi essa confusão toda; aí se estabeleceu uma confusão. E entra também produtor esperto, não é? Enfim... (risos)

Benita - Aí abaixa o cachê da gente, porque é o seguinte: por causa da questão do profissionalismo, a gente descobriu que podia ganhar. O CCBB tinha pago bem a gente. Nós, na sequencia, fizemos um projeto maravilhoso, onde era assim: a gente contava história e sempre convidava uma pessoa para contar com a gente.

Benita - Então, por exemplo, a Lúcia contava com o Joaquim, eu contava com não sei quem, então tinha muito contador de história bom, bacana, e a gente contava. Mas não era mais no teatro. Porque no teatro quando fizemos foi como um espetáculo mesmo, sabe? Que até o Gregório dirigiu esse espetáculo.

Simone - Lá no CCBB?

Benita - Lá no CCBB. É. Era um espetáculo.

Simone - Porque o teatrinho da Casa da Leitura é pequenino, cabe a contação sem ser espetáculo.

Benita - Sem não..., porque..., inclusive porque chama Casa da Leitura...

Benita - É um espaço apropriadíssimo para os contadores de histórias. Como nós tínhamos ali, tinha o Museu da República e a varanda do Museu da República, que foi, durante muito tempo, espaço dos contadores de história. O SESC Copacabana, antes da reforma, tinha uma biblioteca, a gente fazia ali o “Maré cheia de histórias”.

Benita - Não é novo não, esse nome que estamos usando...

Simone - Eu me lembro desse nome... (risos)

Benita - É que a gente pode usar. Pois é. É nosso, então, podemos replicar agora no outro evento do SESC. Mas a gente fazia o “Maré cheia de histórias”. Então, fazíamos só que ocupando até os teatros, mas nos horários que, claro, não eram os horários do teatro. Quando a gente veio pro CCBB, era aos domingos às 11 horas da manhã. No Teatro II. Uma outra onda, entendeu?

Benita - Os outros que fizemos, fizemos na biblioteca. A gente avisava, que aquilo ali já sofreu várias transformações. O CCBB.

Benita - Então tinham duas salinhas. Teve um momento em que tinham duas salinhas, e esse projeto era muito lindo, em que convidávamos os contadores de histórias pra contar com a gente. Então, numa salinha a gente pegava crianças de 7 até 12 anos, e na outra acima de 12. Tinha que ser um repertório de acordo com esse grupo.

Benita - Acontecia concomitantemente e os pais não entravam para assistir. As crianças entravam sozinhas. Por isso 7 anos, entendeu?

Benita - Por isso que aconteceu a história do coelho que eu contei lá. Não contei a história da menina do coelho... , foi lá nessa “parada”..., que a criança...

Tira ela daqui, tira a criança”. Porque eu não ia continuar, não é? De jeito nenhum... E a mãe ficou esperando até o final e aí veio e falou: “– Mil desculpas Benita, sabe o que aconteceu? Ela é louca por coelho e, hoje de manhã, meu marido foi na feira e trouxe um coelho de presente pra ela. Então ela estava louca para voltar pra casa e ver esse coelho, e você me conta uma história de coelho?!”. (risos)

Benita – Oh! Meu Deus do céu! Então; ali acontecia essa coisa de contarmos constantemente, levamos outros contadores de histórias. Tinha um cachê muito bom, a gente ganhava muito bem naquele tempo. Aí foi pra Prefeitura. Tinha um monte de projetos na Prefeitura. Na época, a Vera Mangas era a diretora da área da parte de biblioteca. Vera Mangas estudou com a Lúcia Fidalgo. Moravam próximas lá em Itaipu, eram amigas. Então a Vera, sabendo do nosso trabalho, levou não só o nosso, como de todos os contadores de histórias que havia naquele momento. A gente contava no “Teatro é Vida”; a gente contava no “Palco sobre Rodas”; a gente contava nas bibliotecas; contávamos em tudo que era lugar, até produtores mal intencionados entrarem. (risos)

Benita - E destruíram mesmo tudo o que estávamos armando... Fazendo qualquer coisa. Sem qualidade.

Simone - Por que? Ah! Entendi.

Benita - E tirando espaço da gente, porque a gente quando ia lá e vendia um projeto, ia lá com honestidade, pagava as pessoas com honestidade, entendeu? Então, o que aconteceu: ela ia lá, vendia um projeto, vendia mais barato, ganhava da gente e pagava miséria para as pessoas. Aí foi uma derrocada. Esse foi o momento, o primeiro momento em que eu pensei em desistir. Aí eu pensei mesmo, nós todos do grupo. Não. Vou lá fazer mestrado, doutorado. Ou vou voltar para o teatro. Vou fazer outra coisa porque, não tem condição um negócio desses. Estávamos, todos, vivendo decentemente, o que a gente não queria pra gente, era uma conquista, até porque a gente não dava conta...

Simone - É claro, ia abrindo, não é? E abrindo o espaço...

Benita - Não daríamos conta nunca, eram tantos espaços. Imagina, porque como é que eu podia contar no “Teatro é Vida” de tarde, contar no “Palco sobre Rodas”, de

novo, contar..., depois morrer quando chegasse em casa. E estava percebendo como as coisas estavam crescendo. Foi o momento em que começamos a sair do Brasil, sabe? Isso daí eu bato no peito! Se existe, hoje em dia, um movimento externo, pode agradecer todo ele a mim, a mais ninguém. Pode ter certeza que ninguém, antes de mim, saiu com esse perfil de contar história e de pensar em trazer um evento que acontecesse aqui, de fora.

Benita - Ninguém. Nem Regina Machado, nem... Tem uma briga entre mim e ela por causa do...

Benita – “Boca do céu”. Já tudo apaziguado, porque ela diz que fez antes.

Benita - Mas, enfim, porque assim foi a minha visão de produtora, saindo com o meu dinheirinho, porque eu tinha saído do SESI, estava cheia da grana, queria fazer um passeio. Pensei: “Não conheço a Argentina, quero ir à Buenos Aires”. Estava na Fundação também, porque eu trabalhava em muitas coisas ao mesmo tempo. Sempre fui inquieta, não é? Faço um monte de coisas ao mesmo tempo, não tem jeito... E lá, bateu um jornal na minha mão e estava escrito: “Encontro de Contadores de Rio da Prata”. Eu falei: - “Gente! Isso existe?” Eu nem podia imaginar!

Simone - Você nem tinha ainda esse contato com narradores do exterior?

Benita - Não, nós não tínhamos essa noção, que existia um encontro de contadores de histórias fora do Brasil.

Simone – Olha só!

Benita - E sabia que existiam contadores.

Daniele - O ano?

Benita - 96, 95....

Daniele – Caramba!.

Benita - A Internet não era o que é hoje.

Simone - É. Acho que a Internet estava começando.

Benita - Quinze anos atrás. Estava começando?

Simone – Quase ninguém tinha ainda.

Benita - Não. Eu tinha um computador: *Compac* que, pra entrar na Internet era um inferno, não existia o Google, não existia...

Benita - Só tinha coisa da, da...do email, que demorava um milhão de anos pra entrar..., ficava aquilo ... (imita o som) (risos)

Benita - E aquele ICQ: - “Ah !.....” (imita o som do ICQ) (risos)

Benita - Quinze anos, gente, não é tão pré-histórico assim, para pensar, quinze anos!

Simone - Mudou muito, é verdade.

Benita - A Internet mudou o mundo em quinze anos, uma loucura! E nós, então, não tínhamos relação com o mundo, isso não existia; e o mundo que já estava conectado. Porque os espanhóis falavam espanhol, nós falávamos português, num bando. Nós estamos numa ilha no meio de um monte de gente... O povo lá da Europa também já estava meio que conectado. Aí eu vi essa... Eu falo espanhol, não é? Sou filha de espanhol. Então eu liguei, peguei o telefone, e liguei para aquele telefone. Atende Lilita Cinetto. Foi a primeira pessoa com quem eu falei de fora do Brasil, o primeiro contador de histórias. Minha amiga.

Benita - Aí ela: (com sotaque espanhol) “– Ah Benita, não dá pra te colocar na programação”. E eu: - “Não, eu não quero que me coloque na programação, eu quero ver isso, só. Eu nunca fui a Buenos Aires, você pode me dizer onde é que fica isso, tem um hotel perto?”

Benita - Aí, ela me deu todas as dicas e eu fui para o hotel *Recoleta*, que era um hotel onde ficavam os contadores de histórias que eram convidados... Ali era só Argentina e Uruguai; era isso nesse momento, nesse encontro e era perto da feira do livro. Porque acontece dentro da feira do livro, o encontro. Até hoje, acontece dentro da feira do livro, totalmente por causa da promoção da leitura, já que estava ali, motivado...

Benita – É. Cheguei lá. A primeira pessoa que encontrei foi Liliana Cinetto, amor à primeira vista, paixão, amizade eterna, pra toda a vida. E aí gente, eu assisto. E, em primeiro lugar fico louca porque vejo...

Benita - Uma feira do livro, que abria às 15 horas. E eu peguei um táxi, porque não sabia se era tão perto ou tão longe. Aí o “cara” viu que eu era brasileira, começou a conversar. Ele perguntou para onde eu ia; falei: “– Vou para a feira do livro.” Ele próprio falou pra mim: “– Ah, vai estar hoje o autor tal, você conhece? Você sabe que não pode perder, porque esse autor..., inclusive eu vou parar o táxi, porque vou lá pra comprar um livro”. Eu falei: “– É..., esses “caras” leem? Eu ouvia falar nisso, mas não é que os “caras” leem mesmo? Aí quando entrei, gente, quando cheguei, era a coisa mais louca..., tinha uma fila que fazia, assim, voltas. Gente, o que é isso? E os caras falando: “– Lá é o final da fila”. Era fila pra entrar! As pessoas loucas pra entrar na feira do livro. E tinham quatrocentas pessoas assistindo os contadores de histórias.

Benita - E aquele deleite: eu vendo os contadores se apresentando. Falando em espanhol. Gente, que coisa mais linda. E aí, quando a gente sai de lá, eles descobrem. Brasileira... E eles me levam; me convidam; quarenta contadores de histórias que estavam lá, para ir num lugar onde..., tipo um clube..., pra gente fazer uma festa. E eles começam a passar um copo de vinho e cantar uma música. Então onde parava, a pessoa tinha que contar uma história. Nunca parava em mim, até que eles fizeram uma trapaça, parou em mim e eu contei. contei “As Almas Penadas” e contei em português. Eles ficaram assim... (faz a expressão de boca aberta). No dia seguinte, quando cheguei, as pessoas, o público, vinham conversar comigo e falavam: “– Você tinha que se apresentar. Todo mundo já disse que os brasileiros contam muito bem histórias”. (risos)

Daniele - Por que você contou em português?

Benita - De propósito, claro. Minha língua, sou brasileira, ia contar em espanhol, por quê?

Daniele - Não, é porque, normalmente, eles não...

Benita - Ali era o primeiro momento... Ali era: “O” momento.

Daniele - Entendi.

Simone - Matar ou morrer.

Benita - Matar ou morrer. E ali eu já fui convidada. Eles já sabiam que a gente tinha um grupo; eles falaram: “– O que a gente quer é que vocês venham representando o Brasil”. Aí, no ano seguinte, fomos representando o Brasil, fomos com o dinheiro do Ministério da Cultura. Conseguimos as passagens com Eric Nepomuceno, naquele momento, mas a Argentina, com aquele bonitinho..., um gato que era casado com uma amiga minha...É, o irmão dela era casado com uma amiga minha: Beth Velando.

Daniele - Não sei não, quem é?

Benita - Beth Velando. Uma atriz também, que mora na Argentina há muito tempo e que era daqui do Brasil. E fomos. Quando chegamos lá, conta história, tudo certo. Fomos os quatro do Morandubetá. E o Ernesto estava lá; o Ernesto das Ilhas Canárias. E o Ernesto vê. Quando termina, ele se aproxima de mim e pergunta assim: “– Vocês não querem ir à Espanha contar no Festival que eu faço?”. “– É! Claro!”. Aí meninas, voltamos para o Brasil, com aquela ideia de que a gente ia para a Espanha. Aí passa: janeiro, fevereiro, março, abril, maio, junho..., nada. Quando chega agosto, eu recebo um fax na minha casa... , não tinha Internet... Um fax na minha casa: o Ernesto fazendo um convite oficial e fomos à Espanha. A Lúcia não pôde ir, porque estava grávida... Não... As crianças eram pequenas, enfim. A Eliana não podia, por causa de alguma coisa da PUC. Então, foi o Celso, eu e a Tina Pereira. A Tina Pereira era uma grande instrumentista; morreu tem dois anos, de aneurisma.

Benita - E a Tina foi acompanhando a gente. Foi um sucesso! E a partir daí a coisa pipocou. Eu quando vi aquilo ali, eu falei: “– Tem na Argentina, vai ter no Brasil e vai ser melhor!”. (risos)

Benita - Entendeu? E aí veio...

Simone - Aí você começou a batalhar.

Benita - Aí eu comecei a batalhar. Em 1999 a gente faz aquele encontro com o dinheiro da Petrobrás; achei que já tivesse resolvido a minha vida... , nada. A Petrobrás não quis no ano seguinte. Aí, a coisa foi, até essa história que você já conhece e que já viveu, não é? Então, basicamente é isso aí. E, bacana, que começaram a acontecer encontros pelo Brasil afora. Depois veio o Boca... “Boca do Céu”. O Celso fazendo encontros, e ...

Simone - O Celso também estava fazendo lá em...?

Benita - O Celso faz dois encontros. Faz um na Feira de Porto Alegre e faz um em Passo Fundo, na Feira de Passo Fundo, a cada dois anos. E aí, menina, a coisa é um sucesso absoluto, muita gente formada pela gente, pelos outros contadores. Esses contadores todos começam a descobrir essas técnicas. E o que eu acho maravilhoso é o seguinte: em 1991 a gente só tinha um livro, um texto; dois livros e agora três, que a gente sabe? E um texto de contador de histórias. Hoje quantos que a gente tem? Um monte de livros, não é?

Simone - Ainda é pouco, mas já tem..., pra quem não tinha...

Benita - Não tinha nada. Hoje em dia tem: da Inno Sorsy com a Gislayne dois, tem do Celso, tem do Jonas, é..., Jonas Ribeiro. Tem um monte.

Daniele - Seria interessante ver.

Benita - Se você fizer um estudo desses... Vai ser um estudo maravilhoso. Tem traduzidos também, muitos livros traduzidos.

Simone - Quê que tem traduzido?

Benita - Pra cá para o Brasil, tem aquele: “Caçada ‘não sei o quê’ Americana”...

Simone - Ah... Sei.

Benita - Tem “A arte ‘não sei o quê’”, tem uns três ou quatro traduzidos. Eu acho que é assim, se somar tudo deve ter uns cinquenta livros, cinquenta títulos.

Simone – É; eu acho que não li isso tudo não, eu acho que eu li uns dez.

Benita - Eu já li. E também tem coisas pequenas.

Daniele - Que às vezes ficam nuns lugares, não circulam mais.

Daniele - Ficam nos lugares e não circulam. Esquisito...

Benita - É verdade. Não; às vezes, são livros que o “cara” faz uma tiragem ali, tem coisa de universidade... Hoje em dia, tem muita coisa.

Benita - Muita coisa de universidade que a gente nem sabe.

Daniele - É.

Benita - Isso da gente investir no “Conta Brasil⁶⁵”, é exatamente ter essa possibilidade de ter esse mapeamento e ter esse material, entendeu?

Benita - Ter lá na bibliografia, para que as pessoas saibam que existe em língua portuguesa, não é? Não só os brasileiros, claro, mas para que as pessoas saibam que existe ali; que seja uma coisa colaborativa mesmo. Simone está fazendo uma pesquisa, descobriu um livro novo, insere lá com a bibliografia direitinho. Uma coisa bacana. Colaborativo.

Benita - Cada um vai botando um pouquinho e fica para todo mundo, não é? Poder utilizar isso daí.

Simone - É bem legal! Eu sei que achei algumas monografias dessa coisa. Eu vi tanta coisa, só de pesquisa na internet. Em grande parte as pessoas falavam: “– Não, porque quando eu fiz uma oficina do Morandubetá...”

Benita - Do Morandubetá. Ah menina! Nós temos tanto. Ah! Eu encontro coisas lindas assim viajando pelo Brasil. Das pessoas virem com aquela que a gente montou... Nós tínhamos uma apostila, bonitinha, que a gente dava para as pessoas, com exercícios, com textos diferentes, que a gente tinha naquele momento. E eu tenho, eu encontro pessoas que têm essas apostilas autografadas pela gente. Eu já encontrei, várias vezes, no Brasil, gente que vem com essas reliquiazinhas dentro do plástico, negócio todo fedido de tanto que revirou, remexeu.

Benita - Lá para autografar, tão bonitinho isso, não é? Tão carinhoso! Lindo!

⁶⁵ Instituto Conta Brasil é uma organização não governamental que tem o intuito de promover espaços de debates e ações nas áreas da literatura, contação de histórias e afins.

Simone - Um barato. (risos)

Benita – Então, basicamente, é isso. Assim, eu posso dizer que já cumpri uma missão.

Simone - Mas, você acha que alguma coisa mudou?

Benita - Pra caramba. Mudou.

Simone - Do que você pensava no início e do que você pensa hoje?

Benita - Como contadora? Nossa; total. Como eu te falei, no início eu não tinha muita noção, achava que o que eu fazia era contar histórias e, hoje em dia, eu tenho certeza que não era: eu representava. Eu usava muito personagem, usava muita voz, sempre tive facilidade pra isso. A voz, o corpo do personagem. Só que não usava nenhum objeto, nada disso, não usava nenhum adereço, nada disso. Ficava muita coisa. Eu acho que comecei a me dar conta disso, quando um “cara” me abriu os olhos para isso: o André Paes Leme.

Benita - Quando ele dirigiu a gente no: “Histórias de Shakespeare”.

Simone - Ele dirigiu vocês? Gente; que máximo! Ele trabalha com teatro narrativo. Também teve uma moda aí de...

Benita - Exatamente. Por isso eu o convidei para que ele viesse trabalhar com a gente. Eu já conhecia o trabalho do André, e tinha muita similitude com o que eu imaginava e com o que a gente pesquisava. Então, acho que ali ficou muito claro pra mim, depois de passar pelo processo com o André, que foi um processo maravilhoso e que o André é genial.

Simone - Ele é fantástico.

Benita - E aí eu falei...

Simone - A história dos palhaços; aquele espetáculo é lindíssimo. E é isso: os palhaços contando suas histórias de vida.

Benita - É. Porque ele adora, ele adora literatura. O André, ele é um grande leitor. Todo grande leitor se apaixona por essa coisa do contador de história. Então,

quando a gente o convidou, ele ficou louco. Ele adorou. Foi um processo difícil, principalmente porque a Eliana não é uma atriz. Então é difícil levar para o palco. A Lúcia também não. Mas, enfim, acho que o resultado foi bacana.

Simone - Eu não vi.

Benita – Foi em 1998 que a gente fez. Ficou muito legal. Então, a partir dali eu pensei em cada vez mais me espelhar nos contadores populares, cada vez mais ver esses contadores, cada vez mais entender como é que funciona esse macete. Cada vez mais tirar de mim essa coisa do teatro, da força, não é? Cada vez mais a palavra. A gente até estava conversando ontem. Do Paulo Bi, que a gente estava falando: tão bonito ele contando. Tão simples. É um cara que tem uma voz linda, entendeu? Mas uma simplicidade, pega o instrumento e conta e canta. É isso. Eu acho que o contador é isso. Esse é contador que me encanta, enfim, que efetivamente me transporta para algum lugar, sabe? É isso: a palavra bem dita, a palavra bem entendida, porque quem está falando também tem que saber dizer.

Simone - Teve um contador no Simpósio esse ano, que eu assisti, e que senti muito isso. Ele tinha a cara, assim, tipo dos meus tios, contando na varanda da minha casa, assim, sabe?

Benita - Quem é?

Simone - Não vou lembrar o nome dele. Ele foi com um violeiro.

Daniele - Não foi o...

Benita - Sérgio Belo. Maravilhoso. Maravilhoso!

Daniele – Ah!

Simone – Gente; eu fiquei assim... , o cara não fazia nada. Acho que ele não mexia nem o braço.

Benita - Maravilhoso!

Daniele – É dele que eu estava te falando, que estava fazendo um trabalho de continuidade nas escolas. Ele é de “Floripa”.

Simone - Ah é ele! É que eu não liguei o nome à pessoa. Eu fiquei tão encantada que parecia isso...

Benita - Maravilhoso!

Daniele - Ele é bem natural, não é?

Simone - Parecia que eu estava na reunião da minha família, com o meu tio contando.

Benita - Ele é maravilhoso! Então é isso, esse contador é que eu acho que é o grande barato. O cara que tem uma grande força narrativa...

Simone - Sem fazer esforço.

Benita - Sem fazer esforço. Eu vejo gente se esforçando tanto para contar. Gente, não é isso. Não é isso. Eu, pelo menos, não gosto disso. Tento não fazer... Claro que às vezes é difícil também, porque eu tenho um lado histriônico que é "tenso".

Simone - É o seu jeito.

Benita - É o meu jeito. Aí é difícil de controlar, não é? Tem que amarrar o pé! (risos)

Benita - Mas não tem jeito...

Benita - Enfim, eu vou, acerto, às vezes erro, tem dias que eu acho que eu conto bacana, tem dias que não consigo. E assim vai... Mas eu acho, assim, acho que melhorei pra caramba. Acho que sou uma boa contadora de história. Não vou, em nenhum momento, ficar negando isso pra ninguém. Também acho que não me sustentaria no movimento, se não fosse uma contadora de histórias. Ninguém me pagaria pra viajar pelo Brasil, pelo mundo, pra contar história. Quando? Sou sempre convidada. Então realmente eu devo funcionar, não é? (risos)

Benita - Deve ser bom o que eu faço. Então acho que a coisa se modificou. Fico superfeliz de ter essa possibilidade de bibliografia. E fico superfeliz de ter conseguido conectar essa coisa do mundo. Eu queria ter mais dinheiro, para poder fazer mais eventos durante o ano. Fazer residências, como a Daniele pensa em fazer. Poder ajudar, sabe? Conseguir dinheiro pra trazer gente pra cá, contador... E tem tantos, que vocês nem conhecem, que eu não pude trazer ainda... Daniele

também só agora tem saído, nos últimos anos. Zé Mauro tem saído também. É uma riqueza de gente que a gente vai conhecendo.

Daniele - São experiências completamente diferentes...

Benita - Nossa! E aí, você vê que, no Simpósio, as pessoas se emocionam profundamente com isso, não é? Com essa diversidade, com essa beleza. O “cara” está ali..., aquela história do Amir, do Kioshi, para mim é a história mais louca. E o “cara” lá dentro: Seu Filoteus fica contando e ele não entendia nada que o Seu Filoteus falava, mas sai chorando. Eu falo: “– Por quê?”. Ele falou: “– Porque é maravilhoso o que ele conta”. Quer dizer, é a alma do Seu Filoteus que ele consegue capturar ali, quando ele está assistindo. Seu Filoteus é maravilhoso mesmo, é deslumbrante mesmo vê-lo contar. E é a nossa...São os nossos contadores populares. É a nossa história, nossa maneira particular de ver o mundo, de ver aquela comunidade. É assim que o Seu Filoteus se comunica. Comunica pra gente a vida dele, as histórias dele. Então, queria ter a possibilidade de ter muito dinheiro. Acho muito injusto.

Benita - Que mais você quer saber?

Simone - É... Sei lá. Qualquer coisa que você quiser falar. (risos)

Benita - Adoro ela! Me deixa aqui. Deixa falar, deixa falar, não é? Deixa eu ver. Histórias engraçadas que já aconteceram. Coisa de contador de histórias? Já aconteceu tanta legal. Acontece muito um sentimento, uma afetividade. Eu contei a história da pulseira: do cara que tirou da perna? Ah! Isso foi muito lindo. Uma coisa que me deixa muito comovida é quando a gente viaja pra qualquer lugar. Que engraçado, no nosso convívio, a gente que é do Rio de Janeiro, as pessoas não valorizam tanto o trabalho que a gente faz, como quando a gente sai daqui. É impressionante! Você vai para Macaé e é um rei. Você vai para o Acre, aí pronto, aí “arrebentou a boca do balão”. Vai para fora do Brasil, é um estouro. Então, sei lá, o carioca tem um pouco dessa coisa de desdenhar. O que é dele, desdenha um pouco, não é?

Simone - É.

Benita - E é tão lindo. E é nosso. Pelo contrário, quero mais é valorizar o que é nosso. Dizer: - “Poxa! Isso é bacana, isso acontece aqui”.

Simone - Cultura de nobreza, assim, um pouco?

Benita - Eu estava entrando num processo aí do “Rio Criativo”, então fiz uma reunião com o “cara” e ele falou assim: “– Por que você quer entrar na incubadora do “Rio Criativo”?”. Eu falei: “– Porque todos os projetos que eu faço, eles nascem no Rio de Janeiro, sempre”. Ele falou: “– Nossa; isso é um argumento maravilhoso”. Então, eu quero que eles aconteçam aqui, daqui eles vão pra outro lugar. Ou então, quando eles deixarem de acontecer, eles também vão deixar de acontecer em outros lugares e no Rio de Janeiro também. É o caso do Simpósio, por exemplo. Quando o Simpósio morrer, o Simpósio vai morrer aqui, vai morrer lá e vai morrer acolá. Porque eu não vou ficar fazendo lá e não vou fazer aqui no Rio de Janeiro, entendeu? Que eu acho uma ‘sacanagem’. A não ser que “neguinho” me passe uma grana preta e aí é só. Que nem a mulher que posa pra Playboy, se prostitui...

Daniele - Mas você nunca vai fazer isso.

Benita - Mas aí é por causa do ouro, não é? Por causa dum dinheiro...

Benita - A gente tem que sobreviver. Então, nessa coisa de viajar, já aconteceram histórias lindas. E aí me lembrei uma da Colômbia; duas da Colômbia. A Colômbia foi uma das experiências mais incríveis que eu tive, porque quando eu saí do Brasil...

Benita – É. Quando eu saí para ir à Colômbia, minha família toda, todo mundo, me desanimou..., todo mundo falava: “– É um absurdo você ir para a Colômbia, ficar trinta e cinco dias; lá tem as FARC, lá tem “não sei o quê”... “Pô”! Aqui tem tráfico, tem bala perdida, aqui tem... Se tiver que me acontecer alguma coisa, vai acontecer aqui dentro de casa, o teto vai cair na minha cabeça. Não faz diferença. Então eu fui, como sempre vou pra qualquer lugar, de peito aberto; ou não vou, não é? A história de Burkina Faso, que até teve uma ideia de eu ir lá, eu remanchei um pouco. Que não me deu vontade, entendeu? Mas quando eu vou, eu vou de peito aberto. Então a gente foi lá para a Colômbia, com os outros contadores maravilhosos, que eram: eu, o menino do Equador e o Raimundo Zambrano, que é um colega, que eu não sei

se você conhece, ainda não pude trazer para o Brasil. É espetacular! Está aqui do lado, no Equador. O cara é humorista, protetor de “não sei o quê”, acho tão comprometido. Conseguir trazer o Raimundo é quase impossível.

Benita - É. E o Cândido Bardot, aquele..., você lembra dele, que eu já trouxe, que é ótimo contador de história, da Galícia. Cândido Bardot, cabelo enroladinho assim.

Daniele - Esqueceu?

Benita - E mais o Zé Campanário, também que nunca veio aqui, que é da Argentina, mas mora na Galícia, também é diferente contador. Éramos quatro contadores convidados para fazer o circuito por todos os festivais da Colômbia, que naquele momento, agora não, agora eles brigaram todos, naquele momento eles estavam todos amigos, então, era melhor para eles.

Simone - Todos os festivais. Nossa! Tem vários festivais então?

Benita - A gente fez cinco. A gente fez cinco festivais. Ficamos cinco semanas, cada semana fizemos um festival, fora as extensões. Porque tinha um festival aqui, e tinha uma extensãozinha numa cidadezinha tal; tinha contado e voltava para o principal. Depois se deslocava a trupe toda. É de uma riqueza!

Simone - Gente que movimento enorme!

Benita - Não, a Colômbia...

Benita – Acho que o movimento da Colômbia é maior que o da França, porque na Colômbia eles contam histórias nas universidades, eles ganham dinheiro contando histórias, eles sustentam os estudos deles contando histórias. Na rua, tem os contadores de rua. Tem os contadores tradicionais, tem um monte de festivais. É uma loucura a Colômbia, eu também não tinha noção. E todos excelentes contadores de histórias. Excelentes! E todos realmente leitores, todos engajados nas questões políticas. São pessoas maravilhosas, divertidas. A Colômbia é um país maravilhoso. Colômbia, inclusive, eu falo pra todo mundo, que é um país para se passar férias!

Simone - Mesmo com aquela confusão toda?

Benita – Não; por que eu não vi confusão nenhuma.

Simone - É igual aqui, então, que gente de fora fica sabendo de coisas e acha que ninguém vive no Rio de Janeiro.

Benita – É... É. O único lugar onde teve uma “parada”, é claro, quando você entra em Bogotá e vai entrar na universidade, você é revistado, você passa por um “negócio”... Mas, eu não vi nenhum confronto, não vi nada. Não vi bomba explodindo. (risos)

Benita - Nada disso. A gente passa é por *Tierra mar...*, maestro... Não: “Terra não sei o quê”. Que é a terra onde estão os guerrilheiros. Quando fomos para Cartagena de Índias que é o Caribe Colombiano.

Simone - Entendi.

Benita - É. Uhh! É de arrepiar! Esse ano eu sou convidada, eu vou de novo para a Colômbia, para um evento lindo que se chama “El Caribe Cuenta”. Exatamente no Caribe. É maravilhoso. O que é legal é que eles juntam os contadores de todos os lugares contigo. Então, nós éramos os convidados internacionais. A gente ia para Bogotá. Em Bogotá a gente contava com um contador de Bogotá. Depois a gente ia para o Caribe, pra Cartagena, contava com um contador de Cartagena. E assim foi.

Benita - Do lugar.

Simone - E aí você conhecia...

Benita - Conhecia. Então você conhecia os contadores, conhecia o local e o público de lá tinha assim a possibilidade de te conhecer de uma maneira diferenciada também. Porque o foco vinha assim: “Esses são os contadores que a gente está trazendo e vão contar com os contadores daqui”. Então era muito afetivo. Tão afetivo, que as pessoas te dão presente o tempo todo, o tempo todo. E teve uma cena, uma das mais bonitas pra mim, que foi num teatro lá, um teatro de mil lugares, mil pagantes, porque lá se paga pra ouvir histórias, “tá”? Se paga. A Sandra Barrera esteve aqui, que é a produtora. Sandra, lembra da Sandra? Ela era mulher do Pacho Centeno, ex-mulher do Pacho. Pacho que eu trouxe também, que é contador da Colômbia, maravilhoso. Teve o festival e ela é a produtora lá da... O nome da

cidade, meu Deus do céu! É a desse grande festival. Quando eu vi aquilo ali: teve passagem de som, etc.. É um evento de sete dias, cada noite dois contadores se apresentam. Dois, um, três contadores se apresentam. Um contador estrangeiro, um contador do local, um colombiano e um aprendiz.

Daniele – Ah! Que legal!

Simone - Que máximo!

Benita - É lindo! Num teatro de mil lugares, lotado, com gente pagando. Aí quando terminou a minha sessão... Não; eu nunca tremi tanto na minha vida. Porque realmente eu fiquei com muito medo, gente. Imagina?! O negócio lotado, mil pessoas ali te assistindo, pagando pra te assistir tem que fazer uma coisa muito boa, não é? E, quando terminou, fomos lá pra plateia, conversar com as pessoas, e um menino, rapaz de uns dezoito anos, veio, assim, enlouquecido me abraçar: “– Ai, eu amei, eu adorei, eu quero te dar um regalo!”. Aí se abaixou. Eu falei: “- Gente, o que ele vai fazer?”. (risos)

Benita - Ele tirou o sapato. Gente que é isso? Eu senti que ia levar uma sapatada, naquele momento. (risos)

Benita - Ele tirou uma pulseira que estava na perna, toda de contas, sabe essas coisas que bota na perna? Ele tirou, e falou assim: “– Tira o sapato”. Eu tirei, e ele colocou na minha perna. Eu tenho até hoje.

Simone – Ah gente, que lindo!

Benita - Gente, mas tão emocionante! Eu comecei a chorar ali. Como é que um jovem... E eu, uma brasileira falando mal pra caramba o espanhol, porque eu falo mal de propósito também, não é? Muitas vezes isso dá um charme. Eu aprendi, com Pepito Mateu, ele me ensinou.

Benita - É que Pepito fala fluentemente espanhol...

Benita - Ele é filho de espanhóis, a mãe dele espanhola ou o pai, sei lá, uma parte dele é espanhola, a outra é francesa. Lá nas Ilhas Canárias, a primeira vez que eu fui lá, que eu te contei, eu estava me apresentando, aí, eu falei pra ele: “– Estava

muito ruim o meu espanhol?”. Ele falou (imita o sotaque): “– Estava “perfecto”, eu acho melhor você “fazeire” um pouco ruim, que fica melhor, o público gosta.” (risos)

Benita - Ah, danado!

Benita - Então eu muitas vezes brinco, paro na história e falo: “– Ah... Esqueci. Como é essa a palavra? Como é; como é?”. Essa coisa foi linda! Também teve um outro lugar onde a gente contou, lá na Colômbia...

Daniele - Todo mundo fica torcendo pra você conseguir...

Benita – É. Aí você faz aquela amizade com o público, não é? (risos)

Benita - Teve uma outra que foi a coisa mais linda, na Colômbia também. Isso também foi uma coisa que nunca pensei que pudesse acontecer na minha vida. Bogotá é uma cidade estonteante, uma das cidades mais bonitas que já vi! Bogotá; ela: a Cordilheira dos Andes em volta dela. Coisa linda: a cidade limpa tem um patrimônio arquitetônico deslumbrante. O Museu do Ouro de Bogotá é de babar, é lindo, lindo, lindo! Sem contar que Amália do Porto Figueroa, minha amigona, é de lá. (risos)

Benita - Melhor amiga.

Daniele - Ainda bem que eu estou aqui, se não, ia falar de mim.

Benita - Então, lá tem um parque se chama “Parque de los Novios”. A gente chegou; a apresentação era a partir das sete horas. E Bogotá faz muito frio à noite, muito frio. Bogotá neva, não é? E aí a gente entrou lá, e estava vazio. A gente chegou mais ou menos cinco horas, para ver o som, etc.. Daqui a pouco, menina, o negócio foi enchendo, foi enchendo, foi enchendo de gente, foi enchendo de gente! Quase mil pessoas assistindo. Todo mundo sentado lá com as suas esteiras, com panos, todo mundo lá, abraçado. Aquele frio danado, a gente contando. Aí terminou a minha apresentação, veio uma mulher e um “cara”. Eles vieram assim, romperam... É que eu estava num cantinho batendo queixo, porque tinha um camarim improvisado, uma tenda. Estava um frio muito forte e eu, batendo queixo. Ela pediu pra entrar, abaixou do meu lado e falou assim: “– Você é maravilhosa! A gente quer, a gente queria que você levasse alguma coisa nossa”.

Simone - Gente!

Benita – Gente; mas, assim, isso aconteceu várias vezes na Colômbia. Essa afetividade das pessoas, ou seja..., porque a tua história toca...

Benita - Porque a história tocou o outro de uma maneira muito especial. Para o “cara” chegar a romper tudo e se aproximar... Eu tenho na minha casa também ... Ela falou: “– A única coisa que eu tenho é esse negócio aqui”. Era um paninho. Sabe esses paninhos de botar embaixo de copo? E eu não sei por que aquilo estava dentro da bolsa dela. (risos)

Benita - Um paninho de botar embaixo de copo: “– Eu quero que você leve isso pro Brasil com você”. Eu falei: “– Gente!”. Eu só fazia chorar naquela Colômbia.

Daniele - É mesmo é?

Benita - O tempo todo. Então, eu acho que isso aconteceu assim. Que isso é o poder das histórias. Quando você entender que a sua alma está batendo com a alma do outro, quando o outro está entendendo, não é? Que você está transmitindo, você está realmente sendo um comunicador. Comunicador de uma boa nova. De alguma coisa que vai realmente mexer com o outro. Por isso que a gente fala: quando você termina de ouvir uma história, você não é mais o mesmo de quando você começou a ouvir a história. Senão ela não aconteceu. Então, “vai que você está com fome, que aí você saiu..., o mesmo que uma maionese..., que riu pra caramba”. Mas aí na história, isso tem que acontecer. Então eu recebo esses afetos todos, nesses anos todos, dessas pessoas com coisas pequenas, que eu acho que são até as mais significativas, no caso de chegar, de dar flores. Lá na Colômbia também eles fizeram outra coisa linda. Lá tem um sombreiro, que é um volteado: um sombreiro típico de lá, sabe? Que é todo trançadinho. Está até na moda agora, eu vi muita gente usando um chapéu volteado ultimamente. Que é assim marrom com bege.

Benita - Sabe? Agora eu já vi preto e branco.

Simone - Todo colorido.

Benita - Tem um monte de gente usando por aí. Esse é o chapéu volteado, só que ele é assim, ele é bege com marrom. E também, quando a gente estava contando no último dia, o público veio abraçar a gente para dar os chapéus volteados. Quando um cara te dá um chapéu volteado, na Colômbia, é que nem um cigano te dar um punhal. É muito forte receber um chapéu. Porque é uma herança cultural deles, específica da Colômbia, então é porque eles gostaram muito do que você fez, entendeu? Então eles tiram o chapéu para te dar de presente, deles. Eu acho que essas coisas é que fazem com que eu não acabe com o Simpósio de Contadores de Histórias, entendeu? (risos)

Daniele - Ah, eu lembrei umas coisas pra contar.

Simone - Pode contar.

Benita - Vai contando.

Daniele - Eu estava contando uns “causos”, não é?

Benita – É. Eu adoro contar “causos”.

Daniele - É uma história que eu adoro num projeto que eu trabalhei chamado...

Daniele - “Salto para o futuro” da Estação Banco do Brasil.

Benita - “Salto para o futuro” é da TV Brasil.

Daniele - Então é... Um projeto que eu trabalhei com jovens, em que eu contava histórias. E aí eu trabalhei com muitos contos e uma história que eu adoro usar pra adolescente; adoro. É: “A águia e a galinha”, do Boff. Pegar aquele trecho do livro que conta a fábula. E aí eu contei pra eles. Tinha um menino da turma, que era super arredo, tinha o maior problema com todo mundo, especificamente com uma menina, que, apesar de ter os seus 16 anos, já trabalhava, já tinha um equilíbrio. E ela tinha uma segurança emocional muito grande, incomodava muito a ele, e ele sempre muito arredo, na fala das coisas, ficava assim no canto. E até que, um dia, eu..., todo dia eu o cumprimentava. Assim: olhava bem no olho, falava: “– Oi, tudo bem? Que bom que você veio e tal”. Chegava ali assim, e fui criando uma confiança. Depois, um dia, ele saiu da sala e eu fui atrás para saber o que era. Alguma situação

com essa menina, alguma coisa que ela falou e saiu. Aí ele falou que era ex-trafficante, que tinha um medo grande de voltar, porque na família havia uma cobrança muito grande. Porque tudo que ele fazia de errado, a família falava: “– Ah, tá vendo? Já começou, vai acabar voltando”.

Daniele - E ele tinha um recalque muito grande com essa jovem, porque achava que nunca ia conseguir ser daquela maneira. E, aos poucos, ele começou a participar do trabalho, a se integrar à turma. No dia da formatura, foi muito bonitinho, porque ele estava com um terno assim, anos 70, velho, deve ter sido herdado. E era o único de terno e gravata, porque era a formatura do projeto. E a ideia do projeto, tinha três etapas, no final seria o resultado do trabalho. E ele veio falar pra mim: “– Poxa, professora nunca vou me esquecer. Lá, na aula, você contava história, personagem e tal, ‘né’? Então tem um poder muito grande. Mais do que a gente pode imaginar, assim, de transformar mesmo a vida das pessoas, no mínimo.”

Benita – Nossa! Nossa! E, por exemplo, de encontrar gente na rua, quantas vezes já encontrei, assim, um “cara”, chegar pra mim e falar : “– Você não deve estar lembrando de mim”. Devia ter vinte anos, vinte e poucos anos. Ou criança falar assim: “– É que eu adoro ouvir histórias, e eu ouvi você contando histórias”.

E, quando você ouve um moleque desses, que agora é um jovem, lembrando de você como uma referência, não é? Encontrar você na rua, lembrar de como aquilo foi importante e dizer: “- Está aqui a continuidade: minha filha também gosta de ouvir história. Eu a levo para os eventos”. Sabe? Acho que isso é assim, a gente não pode nunca – eu falei isso naquela oficina – é minimizar o que a gente pode fazer, não é? Daniele sempre brinca que sou..., tudo é mega, o que eu quero fazer. Eu sou, mas depois eu vou ajeitando ao que eu tenho...

Simone - Ao real, não é?

Daniele - Daqui a pouco ela vai fazer um simpósio interplanetário. (risos)

Benita - Tudo que eu faço...

Daniele - Daqui a pouco no planeta tal vai ter.

Benita - Tudo que eu bolo nunca é assim, nunca está assim no limite desse prato, ou extrapolou, sobrou, foi. Porque acho que tem que ser assim, acho que quando a gente trabalha com uma coisa, como essa que a gente trabalha que é a literatura, com as histórias, na gente também..., nós não temos limite, porque a imaginação não tem limite. Então se não tem limite, meu sonho não pode ter limites, de jeito nenhum. E eu não posso incutir no outro um sonho com limite. Então, por isso que eu acho que tem certos projetos que pecam, porque são projetos que fazem, parece assim: “Eu só vou te dar isso aqui cara, só vou te dar essa faquinha, “ta”? Pra você está ótimo essa faquinha, “ta”? Eu sei que você pode ter potencial pra ter vinte faquinhas dessas, mas eu vou deixar só uma faquinha porque as outras dezenove eu vou deixar aqui na minha, “né”?”

Simone - Na tua gaveta.

Benita - Na minha gaveta, para poder usar em outro momento, sabe? Ou, então, em outro momento te dar mais uma faquinha. Então, eu acho que a gente não pode minimizar. Esse trabalho que a gente faz é o trabalho talvez mais importante que uma sociedade é..., tenha. O trabalho de contador de histórias é o mais importante de tudo. Porque, o que ele faz? Com que você não perca sua possibilidade de sonhar, com que você continue a imaginar, só imaginando é que você faz com que a sociedade se modifique e você crie novos, novas tecnologias, não é? Tudo parte da imaginação. Então me dá um certo medo, porque acho que, hoje em dia, por causa desse afã com as novas tecnologias, a gente tem é um trabalho muito maior do que tinha, talvez, há vinte anos. Porque a gente precisa fazer as leituras desses meninos, leituras não horizontais, mas leituras verticais, porque os meninos já estão fazendo leituras horizontais...

Simone - Em tudo, não é?

Benita - Porque eles não ouvem histórias, eles não se permitem. Então o mundo..., porque aí o que vai acontecer?

Simone - Aquilo da história única que você passou? A gente fica só...

Benita - Exatamente. Aquilo que eu falei da história única. A gente fica só com aquilo ali. Eu passei pra ela aquele vídeo da...

Simone – Ai! Amei aquele vídeo.

Benita - Da Cachimanda... Chimamanda⁶⁶. Você conhece, não?

Benita - Tinha uma história genial.

Daniele - Tem uma coisa interessante também que eu vi com as histórias indígenas, que eu contava muito Bororo, aí eu trabalhava no “Ritos”. Eu trabalhei assim quatro ou cinco sessões, depois eu fiquei em São Paulo. É... Aqui eu não contei.

Simone - Você trabalhava no quê?

Daniele - Naquele projeto “Ritos de Passagem”.

Daniele - No primeiro ano, foi na Fundação, eu ensaiava lá. Chegava a um ano com subsídios, eu pesquisava e tal. No segundo ano, o projeto veio de novo, eu falei: “- Eu vou trabalhar”. Falei com a pessoa que ia cuidar da produção. “- Não, mas não tem”. Eu falei: “- Não, eu vou trabalhar”. “- Não, mas não”. “- Eu vou trabalhar”. Então eu entrei pra equipe.

Daniele - Depois eles passaram a me chamar sempre e eu fui para São Paulo. E aí, em São Paulo, a gente tinha combinado que eu ia contar as histórias para os índios, os indígenas. E eu estava na maior expectativa Só que no dia, a gente deixou para o último dia, e acabou de montar o enredo de manhã. “Conta!” “Não conta não!”. “A gente quer ver...”. Estava exausta. Uma loucura. E aí foi muito interessante, porque tinham indígenas de várias etnias.

Simone - Você contou as histórias dos índios pra eles?

Daniele - É, pra eles. contei as três que tinham no espetáculo: Nambikwara, Kaxinawá e Bororo. Aí estavam várias etnias, inclusive, a Bororo. Havia indígenas Yawanawá, que eram as jovens. Era muito engraçado. Elas estavam todas de mini-saia, tamancão, brincão. E houve uma inversão muito interessante. As histórias indígenas me interessavam muito porque elas traziam uma identidade brasileira muito forte, de um Brasil que ainda se conhece pouco. E aí, quando eu contei pra

⁶⁶Chimamanda Adichie: O perigo de uma única história.

Vídeo: Disponível em: <<http://youtu.be/O6mbjTEsD58>>.

eles, no final, foi muito legal! O Paulo Bororo, que era o cacique... ele é falecido já, ele tirou o enfeite de cabeça que ele estava usando me deu de presente, agradeceu: “– Poxa, muito bonito, “né”? Você não é da nossa cultura, e está se expressando nesta cultura. E uma das meninas lá de mini-saia e “tamancão” chorou, chorou muito. E no final ela falou que ia contar na aldeia o que ela tinha visto. Porque lá é eles tinham vergonha, os mais jovens, de ser Yawanawá. E eu, que era branca, estava contando as histórias indígenas. Que lição importante! E aí ela falou: “– Tive que vir pra cá (São Paulo) pra entender que a nossa riqueza é a nossa língua, a nossa cultura”. Então teve essa inversão, o que é muito interessante.

Simone - É o espelho, “né”? É o espelho...

Daniele - É.

Benita - Engraçado que a gente mesmo... ,eu por exemplo, tenho uma história própria com relação a entender minha cultura espanhola, a partir do fato de contar histórias. Porque eu sou filha de galegos e morava em Teresópolis, era criada em Teresópolis e fazia parte lá da Casa de Espanha. E eu simplesmente odiava aquelas festas, dançar de bota, aquelas botas... (risos)

Daniele - Eu sei, eu frequentei a Casa de Portugal.

Benita - Aquelas danças! Achava aquilo dali tudo horrível. Adolescente... , aquilo era uma cafonice sem par! *Paelha*, ai, odeio! Ah, que coisa chata! E a primeira língua que eu ouvi foi o espanhol, por isso eu falo bem espanhol. Eu não aprendi. É porque eu ouvi, ouvia o tempo todo, mas nem pensava que ouvia. Então, quando eu comecei a contar, tudo começou a vir com tanta facilidade... E eu comecei a me lembrar das histórias que a minha mãe contava quando eu era pequena, as histórias que ela cantava...

Simone - Em espanhol? Olha!

Benita - As músicas espanholas sabe? Que ela cantava. Então, eu falei: “- Poxa, então tudo isso eu aprendi, a partir do que a minha mãe contava e cantava quando eu era pequena”. Não é?

Simone - Memória emocional.

Benita - E aí foi muito lindo, porque eu falei: “– Eu tenho esse patrimônio dentro de mim”. Tanto é que hoje em dia, falo: “– Eu adoro a Espanha e eu adoro a cultura espanhola!”. É cafona? Tem coisas cafonérrimas, mas é maravilhoso. Aquela cafonice é maravilhosa. É só pensar no Almodóvar... Aquela coisa... , meu Deus do céu! Aquilo é maravilhoso, é a essência daquele povo, eles são daquele jeito, não é? Eu falei: “- Eles não são; eu sou, porque eu também venho dali”. É a minha herança cultural. E foi a partir das histórias, que eu fiz as pazes com a cultura dos meus antepassados. Olha! E eu tenho a maior consciência disso. Tive consciência disso. No início dos anos 2000, quando, viajando pra fora, e vendo como eu me comunicava... As pessoas chegavam: “– Como você fala bem espanhol”. Caramba!

Simone - Você já tinha essa memória e...

Benita - Aquela memória está ali ao mesmo tempo. Que orgulho! Meu pai, meu avô, meu bisavô, minha família toda é espanhola. Então eu tenho essa possibilidade de ter essa herança cultural e, ao mesmo tempo, ter esse privilégio de ter nascido no Brasil e conhecer toda essa outra herança cultural, que é minha também. Porque eu fui criada aqui. Estudei aqui, vivi aqui, vivo aqui. Então, eu acho que tem isso também da gente entender a nossa história. Alguma coisa; a gente tem um gancho, que vem assim, você não sabe de onde. Eu vejo muito nas oficinas. Está acontecendo um joguinho que a gente faz, que chama: “Hora da saudade”. A gente bota, de propósito, o nome de “Hora da saudade”.

Daniele - Parece programa de rádio.

Benita - Parece programa de rádio, não é? Então na “Hora da saudade” eu ouvi depoimentos de pessoas. Porque é um momento da oficina em que as pessoas estão quase pra contar histórias, só que elas ainda não perceberam que elas já são contadoras de histórias. Então, a gente pede para elas se lembrarem de um fato marcante da vida delas. Elas têm que contar esse fato marcante. Então, a gente bota uma cadeira. Eu sempre brinco: “– Olha, não sou psicanalista. Isso não é uma sessão de psicanálise. Eu não vou solucionar nenhum problema seu. Nada disso vai acontecer. Isso é apenas um exercício”. Deixo bem claro. E nesses momentos eu vi, várias vezes, pessoas relatando; lembrando de coisas da vida delas. Principalmente memórias de livros, memórias deles como leitores. E aí dá aquele clique... O “cara”

começa a contar... Você olha assim..., caramba..., abriu um clarão na cabeça desse indivíduo! Eu acho que é mais ou menos o que acontece na sua história, não é? Abriu um clarão ali na cabeça do indivíduo. Sempre existiu isso. Quando eu era pequena... pena que a gente vai envelhecendo e perde isso. Eu me lembro de quando eu era pequena, eu tinha uns clarões. Vocês lembram disso? Ter um clarão, assim? Pensava assim comigo: "Sou pequena". (risos)

Simone - Sou pequena é ótimo!

Benita - "Eu quero um pouquinho de sorvete", aí estou comendo o sorvete e aí de repente... Ah! Me lembro da vaca, do leite. Aí passa toda uma cadeia e dá um clarão e eu percebo... Vocês não se lembram disso não? Quando eram pequenas?

Simone - É...

Benita - Dava um clarão.

Daniele - É, dava.

Simone - Uma sensação.

Benita - Parecia que você sabia, você sabia tudo do mundo! Daquele universo, sabe? Você sabia tudo. Então, eu acho que isso acontece na história. Abre-se um clarão na cabeça da pessoa, de repente. É como se ela fizesse as pazes com o passado dela de alguma maneira.

Simone - E tem haver, não é? Faz o *link*.

Benita - Faz o *link*. E eu vi isso, em tudo que é oficina que eu dei de contador de histórias, eu vi isso acontecer.

Daniele - É. Em Burkina Faso eles falam, quando eles vão assistir: "– Vou clarear minha visão".

Benita - Olha!

Simone - É. Você falou isso, não é? No final do...?

Benita - Olha! Isso aí! “Vou clarear a minha visão”, exatamente isso. Gente, que lindo isso, hein?

Daniele - É lindo. O nome do festival lá é “Yeleen”. Eles não falam : ”eu vou assistir uma apresentação, vou ao teatro, vou a uma contação de histórias.” Falam: “eu vou clarear a minha visão”.

Benita - Aah! Que lindo!

Daniele - Tem um termo, por isso o nome do festival é “Yeleen”, que é iluminação.

Benita - Que lindo, não é?

Simone - Muito bonito!

Daniele - Tem uma coisa linda, também. Quando a gente contou em roda lá no Vidigal, porque lá no Vidigal tem um trabalho forte de...

Simone – É; do “Nós do Morro”.

Daniele - De teatro, de literatura. Então, o público que a gente teve lá foi de adolescentes, mas era um público muito refinado...

Benita - Acostumado.

Daniele - E aí, você vê o quanto o conto é importante pra educação, não é? É..., as histórias, enfim, a literatura. E aí, no momento que contávamos o “Grande Sertão Veredas”, a gente tinha três mulheres contando e cantando, como contação mesmo. Ou como leitura dramatizada. Estávamos com o livro, mesmo quem tinha decorado. Estávamos com o livro na mão. Estávamos contando a trajetória de Diadorim pelo “Grande Sertão Veredas” pelo viés do amor. Não botávamos a questão da guerra, nada, só a questão do amor. E aí, exatamente na hora da morte de Diadorim, faltou luz e normalmente ia ser um...

Daniele - Um caos. Enfim, mas foi de um profundo respeito. Aquele silêncio no público. Tínhamos um código assim: na leitura, na hora em que ela morria, eu tocava tambor pra fazer uma transição. Ficava tocando uma batida, um tempo, até

que alguém retomava o texto. E faltou luz exatamente na hora em que ela morria. Então, eu fiquei batendo o ritmo. Enquanto eu batia o ritmo...

Simone - No breu.

Daniele - Alguém foi olhar se tinha vela. Voltou; não tinha. E aí, um dos meninos acendeu o celular e todos foram acendendo o celular. E, na volta, alguém achou as velas e eles foram botando vela, assim, na beira do palco. Era um texto que depois eu falava; que dizia que Diadorim tinha morrido e eles acenderam velas num quadrado. É incrível! Foi uma das experiências, assim, mais bonitas. Mais essa coisa dessa comunhão. Que eu acho que, às vezes, é difícil. A gente varia muito de espaço, não é? Às vezes, em sala de aula, biblioteca é o que precisa pra gente ter essa comunhão. Ter esse...

Simone - Ter esse clarão, não é?

Benita - É.

Daniele - É uma coisa que é mágica, mas tem a ver com o tempo...

Benita – Ah! Eu acho.

Daniele - De entrar na história, de ouvir o público. Essa escuta com o público também.

Benita- É. Claro, claro, claro! É a aquela história que eu estava contando: quando você está tão cúmplice do público... São duas histórias, lembrei agora que você falou: “– Você tem que me contar aquelas histórias de novo”. Que eu estava falando sobre(a narradora relembra um momento da oficina de mediadores de leitura): uma quando eu chorei muito contando história e quando eu ri muito contando uma história, “né”?

Simone - Ah, é! É bonito.

Benita - Então, isso tem haver exatamente com isso daí.(Que é o seguinte: tem um momento que, quando a gente está contando uma história, não é sempre que isso acontece não, não é sempre. Mas tem dias, que parece que o público e você são uma coisa única.

Daniele - É, então!

Benita - Isso é muito doido. Não acontece sempre, tem dias que você sai de lá e tem a sensação que está todo mundo dentro de você e você está dentro de todo mundo. Então, nessas duas experiências pra mim foram perfeitas. O riso primeiro, “né”? Que a gente estava fazendo um espetáculo na Casa da Leitura. e, assim, tenho testemunhas de ambas as coisas, a filha da Maria Clara, a Cissa, estava assistindo essa do riso.

Simone - Maria Clara Cavalcanti?

Benita – É, a filha dela, a Cissa. A Cissa deve ter uns 30 anos agora. Devia ter uns 15 anos, e a Cissa é muito divertida; a Cissa conta história. Depois eles fizeram um grupo. Um grupo até com um parente, aí que foi divertido. A gente estava fazendo um trabalho no Centro Cultural do Banco do Brasil; tinha o Tunico, o Tunico estava fazendo mestrado em história.

Daniele - Que?

Benita - Tunico é um contador de histórias.

Daniele – Ah, tá.

Benita - Só que não era nesse momento. A gente ia lá e incomodava ele o tempo todo, ele ficava zangado, porque a gente ia lá e ele tinha que estudar para o mestrado. A gente estava lá, e tinha que tirar a sala, desmontar a sala... E aí ele ficou tão enraivado, que ele resolveu um dia assistir a gente. E gostou tanto que virou até contador histórias.

Benita - Foi fazer curso na Casa da Leitura e fez um grupo com a Cissa: se chamava “Tagarela” o grupo dele. Muito legal! Era a Cissa e tinha mais duas meninas. Então, nesse dia, a gente estava lá. Era um espetáculo de carnaval e eu ia contar essa história. A minha história era da Sylvia Ortoff que é “Cara de palhaço”. E nessa história a Sylvia Ortoff diz que um dia... São memórias dela... Então, ela resolve que ia ser carnavalesca. Bem... Sylvia Ortoff... , dizem que eu sou muito parecida com a Sylvia, no jeito, não é? Era engraçado, quando eu e ela viajávamos, não sabia quem gesticulava mais. Falávamos o tempo todo, assim, ares

espalhafatosos. Então, a Sylvia conta lá o seguinte: ela estava com espírito de curiosa, sabe? Então ela ia se fantasiar: a Sylvia foi atriz... Então, ela tinha um baú lá, cheio de roupas. Ela resolveu construir um palhaço. Ela foi pegando tudo e montou. Só que ela pegou uma bola de ping-pong, pintou de vermelho, cortou no meio, porque era assim que a gente fazia o nariz do palhaço. Não tinham esses que gente compra na Alfândega e prende. Acontece que aquilo ali vai entrando na tua carne e vai ferindo e vai doendo, é uma coisa desesperadora! Eu tive essa sensação quando era pequena. Eu me lembro de botar um narizinho de palhaço feito de bolinha de ping-pong cortada. Aquilo crava... já viu bola de ping-pong cortada? Aquilo crava.

Daniele - Caramba! Jura? Cruzes!

Benita - É uma faca. Então ela, claro, toda montada, diz que saiu com o Taco, o marido dela, com os filhos, com aquela peruca, etc.. E aí ela chega lá na banda de Ipanema. Eles iam pra banda de Ipanema: e aquele negócio começa a incomodar. Então, o que aconteceu comigo? Estava o povo lá todo rindo por causa da história. Nisso, eu me transportei naquele exato momento. Eu me senti a Sylvia Ortoff, sabe? Eu estava sentido todas as sensações dela. Na minha cabeça, era como se eu tivesse com a roupa da Sylvia Ortoff, era como se eu tivesse sentido aquele negócio. E eu comecei a rir, mas eu não parava de rir. Mas eu não parava de rir. Mas eu ria, eu ria, eu ria, eu ria... E a Cissa estava sentada na minha frente. E eu ria e a Cissa ria. E a Cissa ria e eu ria e o público ria. E a Cissa ria, eu ria e o Celso ficava atrás: “– Continua a história pelo amor de Deus! Continua a história! Continua!”. E a gente ria, ria, ria, ria, ria. Até que eu respirei e continuei. E aí terminou. Bárbaro, tudo, espetáculo “show de bola”. Todas as histórias eram muito divertidas, “né”? (...) E quando terminou, eu falei pra Cissa: “– Poxa Cissa, tu me desconcentrou”. Ela falou: “– Não, você estava rindo. Eu estava achando engraçado”. Eu disse:- “Você ali, totalmente, desconcentrou”. E a Cissa -“Você ali rindo, rindo, a gente estava até vendo quando você voltava... Você ria, ria.” Eu falei: “- Poxa, isso demorou um tempão pra recuperar a história”. Cissa “- Nada, Benita, isso deve ter demorado um minuto, não mais do que isso”. Mas na minha cabeça, demorou uma eternidade! E a outra na Casa da Leitura foi do choro, não é? Porque aí eu tinha ensaiado a história um milhão de vezes com o Celso, a Eliana e a Lúcia. Era dia das mães. Um espetáculo do dia das mães e eu resolvi contar “A mãe da menina e a menina da

mãe” do Flávio de Souza. Que é uma história linda que é a história de uma mãe e de uma filha. Então, é minha própria história, não é? Eu lá concentrada. “Não vou chorar. Segura a ‘pemba’, não chora, hein? Não vou chorar”. Chorar o quê? contei a história... Soluçava; eu não chorava, eu soluçava. E a plateia inteira soluçava. Todo mundo chorava, porque a história realmente é uma história muito triste.

Benita - É uma história forte, não é? Que foi bem escrita.

Simone - É.

Benita - E aí, naquele momento...

Simone - Deu... Deu a emoção.

Benita - Deu aquela emoção que era a minha emoção totalmente verdadeira, de uma coisa que eu tinha vivenciado, da minha própria história. É muito difícil você contar uma coisa de si próprio, não é?

Simone - E aí vai desencadeando em todo mundo.

Benita - Vai desencadeando, as pessoas também vão... Acabou.

Daniele - Me mudou muito também e eu consegui...

Benita - É, Mas então acho que é isso que a gente está falando; são esses momentos muito especiais...

Simone - Mágicos.

Benita – Mágicos. Que você, de alguma maneira, está mexendo muito intimamente nas pessoas e ela, a história, em você. E aí, eu acho que está havendo uma transformação. Com certeza! Porque, por exemplo, nos dois casos houve pelo menos uma grande promoção de leitura, porque todo mundo depois veio me perguntar que história era. E a gente distribuía folhetinho na Casa da Leitura com as referências bibliográficas. Sempre.

Simone - Ah, que bacana!

Benita - Todo espetáculo que a gente fazia, a gente entregava para as pessoas saberem, não é?

Simone - Isso é ótimo para achar depois. Ótima ideia.

Benita - A gente sempre fazia isso. Tem um lá na minha casa, guardadinho.

Simone - Porque só mostrar o livro, às vezes, a pessoa...

Benita – Fazíamos lá na Xerox mesmo, na Casa da Leitura. Mimeógrafo, sei lá como eles faziam. Todo mundo saía com as referências. E todo mundo veio depois perguntar. E o que é legal é essa história do Flávio de Souza; eu sempre tive vontade de conhecê-lo. Porque ele é um querido. É assim, eu adoro essas coisas que ele escreve. A Marisa Orth queria me apresentar a ele, mas nunca deu certo. Eu o conheci no ano passado. E contei para ele essa história: o meu apelido de infância é Nita. Eu contei: a minha mãe me chamava de Nita. E ele me chama de Nita. A gente é amigo no *facebook*. “– Oh Nitinha, tudo bem?”. Ele é muito fofo! Uma cabeça maravilhosa!

Simone – É! Nossa Senhora!

Benita - Foi tão maravilhoso quando eu conheci o autor daquela história tão maravilhosa, que tinha tudo a ver com a minha história pessoal e que fazia parte da biografia da contadora de história também, não é? Uma história da contadora de histórias... Menina, mas tem é muita história... Vai puxando “o fio da meada”.

Simone – Gente! Não para. Vai puxando...

Benita - Quanta coisa acontece na vida da gente...

Daniele - É bom, não é?

Benita - É bom a gente ter essa possibilidade de conversar assim também. A gente nunca fez essa coisa tão íntima assim de tomar um café, de conversar...

Simone – Ah! Isso que estávamos falando, não é?...

Benita – É. Eu acho delicioso! Sem nenhum tipo de compromisso, sabe? A gente ter que: “– Ah, eu vou ler um texto”. Se tiver um texto aí e alguém quiser ler, tudo bem.

Simone - Eu vou ter que escrever.

Benita – É, você; você está num trabalho, não é? Mas também é o que vier e também o que tiver...

Simone - Não, eu vou fazer tudo. Eu hein? Tem muita coisa aqui boa.

Benita – É. Aí você vê o que... E, às vezes, também tem muito das memórias da gente para poder puxar as outras. (risos)

Daniele - Tem uma história muito engraçada da África...

Simone – Não; porque isso vira material. Pra quem depois quiser pesquisar.

Benita - Claro! Você disponibiliza...

Simone - Eu não vou falar sobre isso tudo, porque aqui tem muita coisa, mas se eu deixar a entrevista lá, toda reescrita e tal, vira material.

Benita – Claro, claro! É, é!

Simone - Porque o “cara” quer pesquisar lá na Paraíba e não tem contato, já pega aquilo.

Daniele - Tem uma...

Benita - Claro! Lógico! Isso vai me facilitar muito a vida, porque o que tem de coisa aqui que “neguinho” me pede, me manda email pedindo...

Daniele - Daqui a pouco vai perder a memória, não é? Deixa eu ler pra você...

Benita - É. Não; não eu falo assim “– Vai lá, fala com Simone, que Simone tem tudo gravadinho...”

Daniele – Simone, lembra dessa história...

Benita - Está lá, tudo gravadinho...

Simone - E eu vou te dar tudo isso, vou te dar tudo isso...

Benita - Aí você vê aí a entrevista, porque pelo amor de Deus, o que “neguinho” pergunta sem parar, nessa Internet: “– Eu estou fazendo uma pesquisa Benita, e aí queria saber sobre os sexos dos anjos”; “– Eu estou fazendo uma pesquisa e eu queria saber se as borboletas copulam no vôo?!”; – “Eu estou fazendo uma pesquisa...”.

Daniele – É; isso é verdade. (risos)

Benita - As pessoas perguntam demais, não é?

Simone - Eu vou te falar... Mas esse negócio de pesquisa, se você quiser fazer à risca, transformar em ciência, o negócio é muito doido. Não dá. Por isso eu acho que essa coisa da narrativa é isso, já que vamos falar sobre contação de histórias que seja contando histórias. Que dá pra abrir, não é?

Benita - É verdade, é verdade. Agora tem uma coisa também de afirmar identidade. Que eu me lembrei de uma história na Espanha. Tinha uma menina... , eu estava contando no País Basco, eles falam, o “cata...”, não: euskera.

Simone - O catalão.

Benita - Não, basco: euskera. Tem uma palavra própria para o basco. Aí, eu fui contar na biblioteca que onde Iñaki Carretero faz promoção de leitura. O Iñaki já esteve no Brasil. E também uma história maravilhosa do Iñaki: o “cara” é dislexo. O “cara” que é contador de histórias.

Benita - A Maria Inês, irmã da Maria Clara, que é fonoaudióloga, ela é louca pelo Iñaki. Imagina, uma fonoaudióloga foi descobrir um contador de história que é dislexo e consegue contar história. É maravilhosa a história dele. E ele é promotor de leitura; a coisa linda na biblioteca de Vitoria, que é a capital do País Basco. Então fui convidada lá. Estava no teatro, pronta pra contar, comecei a contar em espanhol. A menina virou e falou assim: “– Fala na minha língua”. Garota de oito anos. (risos)

Benita - Ué, tua língua não é o basco? Tua língua não é o castelhano? Porque a primeira língua é o..., se bem que não..., pra eles não. A primeira língua é a língua que unifica. A língua que unifica é o, o...

Simone - Espanhol?

Benita - Castelhana, mas a língua pessoal é que eu acho que eles consideram como a primeira língua. É catalão. “– Me fala na minha língua, me conta na minha língua”.

Benita – Caramba! Eu não falo basco. Fiquei olhando pra ela: “– Eu não sei falar a sua língua”. “– Então, me voy”.

Simone - E foi?

Benita - Foi voando. E foi.

Benita - E menina; eu fiquei deprimida. Eu falei: “– Gente, ela não me deu nem a chance de contar uma história pra ela”. Imagina, que lavagem cerebral essa criança não está levando em casa. Pra não aceitar.

Benita - Exatamente. Ou seja, isso é muito próprio da Espanha, hoje em dia. Está acontecendo demais com os imigrantes na França.

Daniele - É. Eu contei uma vez num Centro Cultural na região...

Simone - Você conta em francês, não é, Daniele?

Daniele – É. Em Lille, você conhece? Que a gente fez junto com a “Carroça de Mamulengos”.

Simone – Ah; eles são tão fofos.

Daniele - Eu me apresentei para um grupo de escola, que era basicamente de imigrantes. E tinha um menino, que, a história inteira, ele não me olhou uma vez no olho. Ficou o tempo todo de lado, assim. Ele não me encarou uma vez. Tem muitas questões.

Benita - Tem.

Daniele - Muito complicado. Agora, por outro lado, lá em Burkina Faso, na cidade que a gente foi que é Bini, é uma aldeia, com as casas todas de barro, de velhos griôts, e tal. Tínhamos passado o dia na cachoeira; era 31 de dezembro, véspera do ano novo. Aí a gente na cachoeira; outra história engraçada: na cachoeira, a gente decidiu mergulhar de roupa, porque das mulheres, só uma estava de biquíni. E aí: “– Ah! vamos de roupa...”. E eu achei que tinha levado uma segunda roupa. Não tinha levado e a minha roupa tava encharcada. Peguei uma canga emprestada. Eu tinha uma segunda camiseta e fui embora de canga e camiseta. E aí a gente foi lá pra Bini, essa aldeia. E a gente conheceu a aldeia. Viu lá os totens usados no rito de passagem dos meninos, viu as casas. O estojo onde eles guardavam a pintura pra fazer as escarificações, uma espécie de tatuagem. E depois, a gente foi assistir a contação de história dos griôts, embaixo da árvore. E, primeiro que, no meio de uma das contações, a gente ouviu uns gritos horrorosos de mulher “– Aaaaaaaaah!” (risos).

Daniele - Aí todo mundo... Aquele silêncio assim... Aí alguns homens saíram correndo. A gente: “– Meu Deus do céu, o quê está acontecendo? É um leão? É briga de mulher com as esposas?”. Até hoje eu não sei o que foi. Os homens voltaram e disseram que não era nada. (risos)

Benita - Imagina...

Daniele - Vai ver...

Simone - No mínimo com as co-esposas.

Benita - Vai ver... No mínimo.

Daniele - Nesse dia, sabíamos que tinha apresentação do festival, mas não quem ia se apresentar. Aí, eu estou lá. “Representante do Marrocos” , foi lá; “representante da França”... Nessa hora o Ludovic, que era o representante da França, já estava saindo, assim, de mochila. “Caramba!”. Ele entrou: “– Oi, Boa noite”. E quando ele entrou, eu pensei assim: “Vão me chamar e eu estou de canga!” (risos)

Daniele - Eu não estou de roupa de apresentação, meu cabelo não está penteado, eu não estou de sapato. Legal! Aí chamaram: “Representante do Brasil”...

Benita - Chegou bem. É a praia, não é? É a saia... (risos)

Daniele – Não. Tecido amarrado é com eles mesmos.

Benita - Acharam que era uma homenagem?

Daniele - Que é que eu vou contar? E todo mundo falava de lá. O quê eu vou contar? Aí eu contei: “A velha a fiar”. E todo mundo estava contando com o tradutor. Então eu sabia frase a frase, eu falava para ele a frase: “– Elle a été à la maison”. E eles faziam de lá: “– Na marain nanananananananannã”.

Benita - Que legal, hein?

Simone - Gente, que máximo!

Daniele - E o público cantava com ele.

Benita - Que legal!

Benita - Pena que você não gravou um negócio desses. Maravilhoso!

Daniele - Não tinha como, não tinha luz “cara”, não tinha luz.

Daniele – Gente; mas foi sensacional! E o tradutor é também contador de histórias. Ele trabalhou com o Sotigui Kouyaté por muitos anos. Ele é incrível, porque, no final, fica encadeado..., é enorme, não é?

Daniele - Ele fez tudo “– Reinraminheipolipolopon...”. (risos)

Daniele - E o público fez junto, “cara”!

Benita – Mas, você sabia o que falava. (risos)

Daniele - Isso foi uma coisa que me impressionou muito, porque, como tem a tradição oral muito forte, a capacidade de memorizar é outra. Incrível!

Benita - É verdade. É verdade.

Daniele - Eu me lembro de que, quando cheguei, ele tinha traduzido para umas seis pessoas. “Ele vai me matar depois”. Nada; ele fez como se estivesse escovando dentes. Isso existe?

Benita - E ainda achou pouco.

Daniele - E a aceitação das pessoas... , porque a África é igual ao Brasil: estrangeiro é bem-vindo.

Simone – Ah! Tem essa cultura mesmo.

Daniele - Eles falam que o estrangeiro é a possibilidade do aprendizado. Então, chega um estrangeiro, eles têm a obrigação de acolher porque eles vão aprender. Têm essa consciência. Têm isso culturalmente.

Benita – É. Lá também.

Daniele - Diferente de algumas culturas que segregam o estrangeiro.

Simone - A Europa.

Benita - A Europa: a Espanha!

Simone - Não sabia que a Espanha estava assim não. A França eu já tinha ouvido falar de algumas coisas meio “punks”.

Benita - Agora não. Porque o que acontece é que a cultura que eles renegam...

Daniele – É dos imigrantes.

Simone - Quando você vai pra lá...

Daniele - Os imigrantes invadem...

Benita - Invadem...

Simone - O espaço deles.

Daniele - Entre aspas.

Benita - A menina quando estava falando um negócio desses para mim, ela na verdade deve ter levado uma lavagem cerebral e pensado: “– Pô, os “caras” estão vindo aqui, estão tirando os nossos empregos”. O “cara” está desempregado, aí não dá. Agora não, agora ninguém está indo pra lá, sabia? Que nem os africanos, os africanos estão vindo pra cá agora, não é? A gente vai ter que segurar a “pemba” aqui. A gente tem que começar a fazer a mesma coisa. Tem que trazer o Boni para cá, porque o Boni é exatamente o conciliador. Não é mais, não é? Mas era. Ele trabalhava em Madri, para prefeitura de Madri. Então, ele trabalhava resolvendo esses conflitos. Ele era um mediador entre os africanos. Ele é africano. É... chama mediador intercultural. Tem um nome, é uma profissão mesmo. Os “caras” desenvolveram; se não eles iam se matar lá. E, ao mesmo tempo, os europeus necessitavam ainda dos imigrantes por causa do trabalho que os europeus não queriam fazer e por outra coisa muito mais forte: necessidade de crianças no país.

Simone - Jura?

Benita - É. O ano passado, por exemplo, parou. Agora acabou, mas nos últimos dois anos, a Espanha dava dois mil euros pra cada criança que nascesse.

Simone - Porque que eu não fui pra lá, gente, ter filho?

Daniele - É.

Benita - Dois mil euros, ele estavam dando.

Simone - Que loucura, eu não sabia!

Benita - É. Porque não tem crianças, quando você vai lá pra contar, na Espanha e em Portugal, tem pouquíssimas crianças. Sabe? Velho continente mesmo.

Benita - Na França também, então...

Daniele - Será que é por isso que a gente só conta pra adulto? (risos)

Benita - É. Os imigrantes... É talvez... Nos bares; lá se conta tanto nos bares...

Daniele – Nossa! E como tem, não é? E tem muito uma cultura na França de... Não sei como é que é na Espanha, de ter a refeição aliada à contação. Em restaurantes...

Simone - Jura? Igual família mesmo? Todo domingo na casa do...

Daniele - Ou muita programação, o dia inteiro, e cada um leva comida. Mas muita... Eu fiz várias programações com comida. Muito engraçado.

Benita - Na Espanha não tem não. Agora, na Espanha, eu contei em bares várias vezes. Odiento. A pior coisa que já me aconteceu foi contar em bares.

Simone - Porque todo mundo falando ao mesmo tempo...

Benita - É horrível. Todo mundo fala. Agora, uma cena que eu vi maravilhosa foi... (risos). Eu estava..., não contei, eu fui assistir. Eu estava em Madri com a Elvira. Em Novena, na casa da Elvira. E aí o Carlie falou: “– Ah, nós estamos contando num bar, vamos contar: o Iñaki e eu. Vem aqui assistir. A gente aproveita e toma uma cerveja”. Aí, eu conheço Madrid, mas não tenho noção profunda dos lugares. Eu não conheço Madrid profundamente. E aí eu cheguei lá e falei assim: “– Elvira. Olha aqui, o Carlie está aí, queria ver. Vamos lá tomar uma cerveja com eles?”. Ela falou: “– Qual é o endereço?”

Benita - “Qual é o endereço?” Aí eu mostrei para ela, e ela falou assim: “– Que isso? Esse lugar é muito “putre” (como eles falam muito...).

Daniele - Decadente.

Benita - Decadente, não é? Aí falei: “– Vamos lá?”. Ela falou: “– Vamos!”. Gente! Quando nós chegamos lá, falei: “– Não estou acreditando que “neguinho” conta história neste lugar aqui!”. Um monte de homem tatuado, de mulher tatuada fumando maconha pra caramba! (risos)

Benita - O negócio era tanta fumaça... , e bebendo. Eles bebiam uns tipos de chopp, de cerveja, desse tamanho assim... Tudo. Era uma mistura étnica ali; uma mistura! Tinha de um tudo e mais um pouquinho. E o Carlie, com aquela cara de bom moço. Com aquela roupinha que ele usa. E o Iñaki também assim. Aí: “– Agora, Los

Cuenta Cuentos!”. Era uma hora da manhã, mais ou menos. O povo já estava bêbado. Eu já estava bêbada! Eu e a Elvira, sós, num cantinho assim... Os caras queriam puxar conversa com a gente, e a Elvira: “– Fica quieta aí”. Esperando os “Cuentas Cuentos”. Menina... aí eles fizeram uma transformação. Na hora, pegaram umas mesas que tinham umas cadeiras, viraram para cá e transformaram o negócio numa arquibancada. Ficaram em silêncio absoluto.

Simone - Aquelas pessoas todas?

Daniele - Que “maneiro”!

Benita - Agora, o que é mais interessante: o Iñaki contou só histórias de criança, mas de criança mesmo!

Simone - Olha! Excelente. Muito bom!

Benita - E o povo todo lá com o maior respeito. Eu falava: “- É Elvira, a gente é preconceituosa pra caramba!”. E teve um “cara” lá, numa hora, que estava “bebum” e tentou se engraçar, o outro pegou e: “– Cala-te, cala-te!” (risos)

Simone - Ainda defendeu o silêncio.

Benita - E o cara ficou lá, doidão assim... Gente! Mas muito louco isso, não é? Como as pessoas gostam de ouvir histórias num bar “putre” daqueles? Sabe, é horrível o lugar. Não dá pra imaginar. Cheiro de cigarro; podre. E “nequinho” para pra ouvir histórias de criança com o maior respeito. E foram ovacionados. Depois, entrou o Carlie, contando aquelas baixarias todas que ele conta... Ai “estrupício”. Enfim, o povo se manifestou, contou alguma coisa. Depois, desmontou tudo e voltou o bar. É assim. Mas isso acontece em muitos lugares. Agora; eu contei num lugar lindo na Espanha.

Daniele - Como é que é a Espanha?

Simone - O legal é ter esse hábito, para ter esse momento de parar tudo. Porque se for um bar normal, vira cantor de churrascaria.

Benita – É. Todos os bares... Eu contei nuns bares bacanas que tinham esses momentos. Agora, contei em uns também, que é o seguinte: os “caras” mandam.

Assim: tem uns “caras” lá que são os agentes. Então eles movem, movimentam. Eles contratam você para ir a vários lugares. Teve um pra mim, que foi o pior de todos. Em Toledo, que é uma cidade linda, que eu já conhecia. Eu falei: “– Vou contar”. Mas, cheguei lá, o povo estava o tempo todo servindo, não parava em nenhum momento. Eu e um pedaço de “bosta” contando era a mesma coisa. “Neguinho” não me dava atenção. Eu só rezava. Eu “vomitei” as histórias. E pior que ainda teve um intervalo e um segundo tempo: olha o sofrimento da criatura.

Daniele - “Vixe”!

Benita - Me botaram num hotel estrondoso. Aí eles passam o cachê na hora. É a coisa mais esquisita. E perguntam: “– Você quer comer?”. “– ‘Tá’.” Aí te botam uma comida lá. “– Gente; eu estou me sentindo uma prostituta de quinta categoria aqui”. Entendeu? (risos)

Benita - “Toma aí seu dinheiro, ‘tá’ aqui a comida, o hotel é ali”. Acabou! Eu cheguei lá, não tinha ninguém me esperando. Eu fui direto para o hotel, já tinham me dito onde era, estava tudo direitinho. Fui no horário pro lugar. O cara falou: “– Quer comer? Aqui seu cachê. Obrigado”. O povo: “– Uuehell!” (ovacionando). Não entendi nada, nem ele. Voltei para o hotel. Eu chorava no hotel. Falava: “– Gente, o que é isso?”. Foi a última vez que eu contei em bar. Não conto em bar. Não dá. Bar é para *stand-up comedy*. Agora; tinham uns bares em Madrid que eram específicos pra contar história. Então ali, o público já estava acostumado.

Benita - É diferente, entendeu? Esses bares existem até hoje.

Daniele - Geralmente tem o jantar primeiro e depois a história.

Benita - É. Tem a Flauta Mágica que é um bar que a Ana Garcia Castelhana programou durante muito tempo. Eu cheguei a contar lá umas vezes. Esse era muito legal.

Daniele - É. Eu fui ver uma menina contando num restaurante. Tinha um jantar, vegetariano – aquele que te falei de Paris. E depois da refeição, ela contou dez histórias.

Benita - Uma hora e tal!

Daniele - Histórias curtas.

Benita - Uma hora e tal. Ainda bem que era um público que estava acostumado.

Daniele – É. Esse lugar, essa programação acontece lá o ano todo.

Benita - Não; isso era uma coisa que eu...

Daniele - E é pago. Você paga, ou só a contação de história ou a história com a refeição.

Benita - Você sabe que Ilan Brenman faz isso em São Paulo?

Simone - Ele faz é?

Benita - Faz. Ele faz isso em São Paulo há muito tempo.

Daniele - Por que no Rio não tem?

Benita – É, assim, uma coisa parecida com o restaurante dos contos, aquele negócio que a gente fez, a gente fez uma coisa..., um *pocket*, não é?

Benita - A gente até fez mal: a gente cozinhava mesmo e contava. E a comida ia ficando pronta.

Daniele - Ainda cozinhava; não era só o jantar, ainda tinha *making-off*.

Simone - Lá em Três Rios, eu encontrei vocês contando história...

Benita - É. Você encontrou a gente em Três Rios.

Daniele - Que vai ser. Domingo tem.

Benita - A gente vai fazer, mas aí é um *pocket-pocket*, que é meia hora.

Benita - Não vai dar nem pra contar, não é?

Daniele - Então, vai servir?

Benita - Não. Vai servir, a gente vai levar. Vai fazer parecido.

Daniele - Com o Simpósio.

Benita - Com o Simpósio.

Benita - Que não é um formato bacana. Um formato bacana é como a gente fez nos testes que todo mundo vai, “mete a mão na massa”. Tem os cardápios separados, diferentes. As pessoas sentem o cheiro, depois todo mundo come junto. E o Illan faz isso em São Paulo, em restaurante. Em restaurante, com um chefe de cozinha: então: comida africana, ele conta contos africanos.

Simone – Gente! Que luxo!

Benita - Isso é uma coisa maravilhosa de fazer no Rio de Janeiro, mas aí tem que ser uma coisa chiquérrima, entendeu?

Benita - Pra pegar; não é pra fazer na Lapa.

Daniele - Fazer num Antiquário.

Benita - Não. É... Antiquário mas, assim, fazer num restaurante bacana, que seja um restaurante da moda que aposte num negócio desses. Vamos supor, um “Madrugada” que existisse ainda, não é? Do Bottino. Ele até fazia um pouco disso. Até fez um espetáculo onde ele contava e ele mesmo falava textos e cozinhava e conversava com a plateia. Tinha que ser uma coisa assim. Mas, assim, o cardápio dos textos ou então na livraria que tivesse um restaurante, sabe? Aí é uma coisa bacana de fazer. Eu acho que funciona. Desse jeito funciona. Senão, não funciona. Não tem nada a ver com o carioca essa coisa de...

Simone - É porque o carioca não tem muito esse hábito de comer, não é? Em São Paulo as saídas são sempre para comida.

Benita - Sempre é pra jantar, sempre é pra... É verdade, vai num cinema, vai num teatro e janta.

Benita - É. É. Aliás, eu adoro. Na Europa é assim também. Vai ao cinema e vai jantar. São Paulo é muito parecido com a Europa. Vai ao cinema e vai jantar. É outra onda, não é? (risos)

Daniele - Aqui é a pizza à francesa, que não é a francesa da França não, é dividida pra pagar pouco.

Benita - E o povo gritando no teu ouvido. E é podre. Não aqui não dá não, aqui é muito difícil fazer uma coisa assim. Mas experiências sempre existem, muitas experiências interessantes. Cada um vai buscando a sua forma também de fazer. Eu gostaria de ter uma...

Daniele - Um restaurante?

Benita - Não restaurante, mas uma cafeteria.

Daniele - Boteco. Boteco dos contos.

Benita - Boteco dos contos.

Benita – Ai... , deixa eu ver se tem mais alguma história que eu me lembre neste momento. Tiroteios.

Simone - Ai gente! Adorei! Virou um encontro maravilhoso. Agora eu vou querer fazer assim com mais gente... Contando história em tiroteio?

Benita - Não é bom? Tiroteio teve. O Celso e a Lúcia no Palco sobre rodas.

Simone - Nossa!

Benita - Contando histórias ali na Muda. Embaixo do Boréu. Aí pessoal, o Celso “cagão” pra caramba! Medroso! Estava lá contando.

Daniele - Pouco corajoso. (risos)

Benita – Oh! Ele é! Anh? Pergunta a Lúcia: “- Medroso, o Celso? Demais “cara”.” Aí ele lá contando. A Lúcia do lado de fora. O cara virou e falou: “- Escuta, será que vai demorar muito?”. “- Sei lá, uns dez minutos”. “- Porque a gente foi informada que vai ter um tiroteio daqui a pouco”.

Simone – Nossa! A gente foi informada é ótimo!

Benita - “- Pede ao Celso pra abreviar aí a história”. A Lúcia com aquele jeito: “- Celso!”.

Simone - Super discreta!?

Benita - Super: “– Celso!”. Com aquela voz esganiçada, gritando. (risos)

Benita - Aí, o Celso largou a história... Diz que foi o tempo deles fecharem as coisas e... (bate palmas).

Simone - Começar o...

Benita - Começar o tiroteio. Terrível! Foi um negócio terrível. Eu acho que eu desmaiava no palco. Imagina? Agora; também já tive uma experiência maravilhosa, da coisa da plateia que eu estava falando. Lembrei agora, na Rocinha. Palco sobre rodas no Largo do Boiadeiro. Eu e a Lúcia contando. Antes das atrações. Gente; a Rocinha, antes dessas reformas todas, vocês lembram? O Largo do Boiadeiro. Aquilo era muito mais aberto, o pessoal disse que ali deviam ter umas quinze mil pessoas. Era tanta gente, mas era tanta gente. A gente começou a contar; um silêncio tão grande, mas, tão lindo, tão lindo! Por que eu me lembrei disso? Ah! A Lúcia estava contando: “O Macaco e a Velha”. E teve um “cara”, no meio da plateia, que disse assim: “– Morena, essa história minha mãe me contava”.

Simone - Ah!

Benita - O “cara” no meio da plateia. Imagina aquele negócio. Tal silêncio, gente. Essa foi uma experiência no Largo do Boiadeiro inesquecível. E teve... , ah! Essa eu estava presente. Eu e a Fernanda Lobo. Fernanda Lobão, você não conhece? Fernanda Lobo, ela teve num Simpósio, ela é atriz.

Simone - Não lembro.

Benita - Ela é ótima contadora de histórias, só não tem contado. Fernanda é ótima contadora de histórias, ela é maravilhosa e é divertidíssima, engraçadíssima. Então, a gente estava num projeto do Jason, no “Leia Brasil”, lá em Vigário Geral, contando histórias. Tinha a quadra e a gente estava lá contando história, eu e a Fernanda, alguém virou e falou assim: “– ‘Tá’ na hora de distribuir a pipoca!”. (risos)

Benita - Não sobrou uma criança. (risos).

Benita - Contra a pipoca não tem, não é?

Daniele - Não tem.

Benita - Não tem negociação. As crianças todas... E a gente ficou assim: as duas paradas olhando. Aí eu olhei pra ela falei: “– Vamos comer pipoca? Vamos lá com as crianças comer pipoca, porque aqui a gente já fez o que tinha que fazer, não é?” E era a primeira história, a gente estava contando a primeira história.

Benita - A gente tinha também um jogo muito bom, eu e a Fernanda. Porque a gente contava muita história, juntos: eu e a Lúcia, eu e o Celso. A gente tinha muito isso. Engraçado... A gente perdeu isso.

Simone - Porque vai ensaiando, não é?

Benita - É. Não; a gente fazia propositalmente. A gente ensaiava, assim, de contar, um entrava num pedaço, outro entrava no outro.

Simone - Então porque já o costume de estar marcando, sempre estar junto...

Benita – É. Aí era fácil. Hoje em dia é impossível fazer um negócio desses. Mas era gostoso isso, a gente no Shakespeare fez assim. No Shakespeare, a gente contava e ia contando; um ia emendando na história do outro e, daqui a pouco era personagem, daqui a pouco contava. Eu tenho gravadas as histórias de Shakespeare. Eu tenho.

Simone - Do André?

Benita - Eu tenho.

Benita - É. Tem que fazer, tem que transformar.

Daniele - Que fim levou também o espetáculo com Boni e eu?

Benita – Então. Eu tenho também gravado lá em casa.

Benita - Ah gente... , tem gravado muita coisa.

Simone - Só aquele documentário de histórias: deve ter muito material ali. Porque ali ele fez uma edição, não é?

Benita - Ali ele tem mais de vinte horas de fita.

Simone - Nossa Senhora!

Benita - Mais de vinte horas que não foram editadas. E cada pessoa daquela, ele gravou. Porque era pra ele gravar uma hora. Ele acabou gravando três, quatro horas; porque ele se empolgou também. Paulinho também é um empolgado com essa coisa de contador de história. Então ele se empolgou e aí foi fluindo, foi fluindo... Foi ficando muito mais legal.

Simone - Ele foi deixando; depois é que ele só “pinçou” pra fazer... Está muito bacana!

Benita - É muito legal, não é?

Simone - Eu não tinha assistido todo ainda.

Benita – Ah... Não tinha. Ah! Está contigo, não é, minha cópia?

Simone - Ah... , mas eu queria ter uma para minha vida.

Benita – Mas, para a sua vida você terá, porque eu ainda vou convencer o SESC a fazer mil cópias.

Simone - Isso. Mais. Porque é superimportante. Que é muito bonito pra tudo, pra professor também.

Benita - Não é ótimo? Pra professor, não é?

Simone – Gente!, É uma aula, assim.

Benita - Porque eu queria que o Governo Federal comprasse isso aqui. Para botar em cada escola.

Simone – Gente! Mas não compra? Tem que comprar Benita. Porque é muito bom!

Benita - Ficou um espetáculo.

Simone - É muito bom. E uma linguagem fácil... Ninguém sabe. Se a pessoa nunca viu nada desse movimento...

Benita - Curte.

Simone - Curte.

Benita - É porque a gente teve isso, lançou lá no Odeon. Tinha público comum, tinha criança e tinha gente experiente: já contador de história; tinha de um tudo. E todo mundo saiu super feliz.

Benita - As pessoas vinham comentar: “– Ah, gostei”. As crianças falando: “– A história é muito legal, que eles contaram...”. O outro já entendia aquilo que eu falei; tem várias camadas.

Benita - Aquilo foi contado de uma maneira muito inteligente.

Simone - Muito bacana!

Benita - Eu adoro o “Histórias”. Eu tenho uma pena de não ter para vender, para dar, ceder. Eu na verdade queria, sei lá, que o governo me fizesse.

Simone - Mas a Petrobrás não faz? Não faz nada, não é?

Benita - Não tem povo importante. O tal negócio: cinco minutos com esses “caras”. Mas não tem cinco minutos? Cinco minutos lá, do lado do Luciano Huck. Cinco minutos com o Luciano Huck: “– Apadrinha aí ‘cara’!?”

Benita - São cinco minutos. É que nem o que a gente aprendeu no “Rio Criativo”, quando eu estava lá. Você tem que pensar no seu negócio, no empreendimento. Que você encontre o Eike Batista dentro do elevador, você tem que conseguir em cinco minutos.

Simone - Convencer.

Benita - Vender o seu produto pro “cara”, entendeu?

Simone - Nossa!

Benita - Então, é só pensar em missão, visão... Sou fera nesse negócio de missão, visão e valores. Só isso. São as três coisas, você centra lá...

Simone - A gente foi contar história uma vez naquela Escola Britânica.

Simone - As crianças... Teve uma criança, que a gente falou: cachimbo, porque era a história do Saci. Aí uma criança virou pra outra e falou assim: “– Quê que é isso?” A outra: “– Smoke, smoke”. (risos)

Simone - Juro por Deus. Escola bilíngue. Um “outro mundo”.

Benita – É. Escola Britânica.

Simone - Um “outro mundo”. Gente! Eu me choquei ali. Foi um choque cultural.

Daniele – É. Eu conheci um menino que estudou na Escola Americana que falava um português horroroso e era brasileiro.

Simone – Não... Então, essa Escola Britânica lá da Barra... A gente fez aqui, em Botafogo. Botafogo é tranquilo, assim tipo, você vê que é uma “galera”, e tal...

Simone - Aqui, mas na Barra não. Na Barra aquela galera “top do top”, é outro mundo. Quando eu entrei naquela escola eu falei: “– Gente, não estou mais no Brasil”. Outro mundo é bem diferente.

Benita – Não. E é tanta escola bacana, não é?

Daniele – Agora, tem escola que contrata contador de histórias, assim...

Benita - É?

Simone – É. Lá, a gente foi só porque era época do folclore. Uma coisa pontual, como se só fosse por causa desse momento.

Benita - A exigência.

Simone - A menina, a bibliotecária que chamou a gente, ela até tinha essa vontade. Mas eu acho que a própria escola em si não consegue desenvolver.

Daniele - Eu acho que a primeira batalha que eu enfrentei... E eu lembro que a primeira vez que eu vendi o espetáculo pra prefeitura, eu tinha três pacotes e eu queria estrear o conto e tal. E aí ele comprou as outras duas de conto indígena. Ele me ligou falando: “– Poxa, a gente comprou, foi muito bem”. Então, daqui a uma semana, duas semanas: “– Tem um furo aqui na minha programação e eu preciso

de outro espetáculo, você tem alguma coisa para o dia dos pais?”. Era assim. Dia da páscoa, páscoa. Eu falei: “– Nossa; contos indígenas é perfeito para o dia dos pais, tem história do menino com o pai”. Ele: “– É?”. “– É. Nossa! É incrível: fala da relação da criança...”.

Benita - Força telúrica! (risos)

Daniele - Aí ele comprou. Foi a primeira vez que eu consegui fazer...

Daniele – Não. Foi a primeira apresentação que eu fiz de contos indígenas no planeta Terra. (risos)

Daniele - Foi a primeira vez que eu fiz no mundo. É. Foi estreia mundial. Mas o engraçado é que, depois disso, queriam uma atriz para alimentar as crianças o ano inteiro, não é? Aí não dá.

Benita - Já em compensação, a gente...

Daniele – Aí, você tem que ter esse jogo de cintura, foi a primeira batalha.

Benita - Mas também tem um preconceito nosso. Eu tenho duas histórias de preconceito que eu lembrei agora, que acho muito engraçadas. Uma foi numa escola. A gente está falando de escola assim, poderosa, uma foi no... Já ouviu falar? É uma escola para crianças de seis meses até cinco anos. Como é que se chama isso? Pré, não, é pré-escolar, sei lá, enfim. É de seis meses até cinco anos. Agora, imagina: criança rica: eleva isso daí ao cubo. São as crianças que frequentam lá. Fica ali em Ipanema, tem dois colégios desses. Quer dizer, que ninguém nem ouve falar, não é?

Benita - O povo que entra ali, minha filha, tudo carro blindado.

Benita - Criança poderosíssima.

Benita - Eu não sabia que era assim, não tinha a mínima ideia. Um dia me liga uma criatura; Lúcia até estava na minha casa e assim: “– Ah, você tem espetáculo de ‘Histórias de Shakespeare’, não tem? Então, vamos fazer o seguinte, a gente queria que vocês trouxessem aqui para a escola”. “– Ah, é? Legal! Poxa, a gente pode fazer uma adaptação, etc. etc. Qual é a faixa-etária?” Ela: “– É de seis meses a

cinco anos”. Eu falei: “– Tu ‘tá’ de ‘sacanagem’ comigo, não ‘tá’?”. Falei assim mesmo. (risos)

Benita - “- Tu ‘tá’ de brincadeira comigo, não ‘tá’?”

Simone - Seis meses: é ótimo!

Benita - Ai ela falou. Ela ria pra caramba, e falou: “– Não. Vem aqui na escola, vem aqui. Antes de você pensar em qualquer coisa, você vem aqui na escola”. Então eu fui sozinha. Já levei um susto quando entrei: que tinha um Shakespeare meio Archimboldo...

Daniele - Um busto.

Benita - Archimboldo, não é? Aquele que é das frutas. Archimboldo, que chama aquele, não é mesmo?

Simone - Ah é; aquele que fez o...

Benita – Sabe: que é com frutas, aquele pintor, acho que é, sabe qual é? Acho que é Archimboldo. Não é Archimboldo, o camarada das frutas?

Daniele – É. É Archimboldo, é. (risos)

Benita - Então tinha um Shakespeare feito nesta técnica, na entrada. Eu falei...

Simone – Gente! Crianças de até cinco anos... (risos)

Benita – Entrei. Até a turma assim agitada... Aí eu vi o plano pedagógico lá da “galera”.

Simone - Era surreal?

Benita - A professora falando comigo, era surreal.

Simone - É outro mundo.

Benita - Aí eu falei: “– Vem cá...”. Ela falou: “– Não; pode sim”. “– Quantas apresentações a gente vai fazer?”. Ela falou: “– Vamos dividir as turmas aqui assim:

de seis meses até dois anos, de dois anos até três e quatro e cinco separados... sei lá”. Eram quatro apresentações.

Daniele - É. Não estou entendendo.

Benita - Ela falou, e eu falei: “– Não, tudo bem. Você tem certeza que vai dar certo?”. Ela falou: “– Vai dar certo, pode ter certeza”. Menina... , aí: eu, Lúcia, Tonya e Mário. Os dois do grupo de música antiga da UFF, eu e Lúcia. Ensaíamos. Só que a gente fez as histórias assim, pegou o..., digamos, o esqueleto das histórias.

Simone - Deu uma mexida.

Daniele - O moço que matou a minha mamãe vai viver comigo, ele dorme na caminha da minha mamãe. Eu vou fazer uma conta...

Benita - Aí assim escolheu...

Daniele - E o fantasma do papai...

Benita - Não. A gente não escolheu todos, veja bem, a gente contou “Hamlet”...

Simone – “Super light”. O mais light. (risos)

Benita - “Muito barulho por nada” e “Romeu e Julieta”. As três. Quando nós chegamos para a primeira apresentação tivemos certeza que aquilo ia dar certo, “cara”.

Simone - Vocês fizeram...

Benita - As crianças estavam todas vestidas. Tinha Hamlet, etc..

Daniele - Nossa!

Benita - Quando a gente começou a contar – elas sabiam as histórias!

Simone - É outro mundo, gente. É muito surreal.

Daniele - É.

Benita – Gente! Eu não acreditei. Foi tão maravilhoso, mas tão maravilhoso. Foi tão emocionante para tudo. Os bebezinhos: as babás estavam com os bebês nos colos assistindo.

Daniele - Pegava a caveira? E o barquinho..., e o barquinho, vem com a gente pelo mar...

Benita - Aí a gente fez as histórias, fizemos elas participativas. Então tinham alguns dos meninos que viravam personagens, sabe? Ficou um negócio. Ficou tão bom, que eles contrataram a gente para o ano seguinte. No ano seguinte fizemos. Era o negócio do Brasil, 500 anos de Brasil. A gente fez aquele espetáculo que a gente fez no Museu Histórico Nacional. E depois fizemos mais uma vez. Fizemos três anos seguidos para eles, gente. Então era o preconceito nosso. Outro preconceito foi com relação a uma feira que existiu no Hotel Nacional, que era uma feira de informática. Foi em 1997 ou 98. Os computadores começaram a “bombar” no Brasil, não é? As crianças loucas com o videogame. Chamava..., como é que chamava? Não sei o Option, não-sei-o-quê-kid. Sei lá, uma coisa assim que chamava. Também a mulher ligou para mim. Falou: “– Aqui ó... eu sou pedagoga, estou fazendo toda a parte educacional daqui, e a gente queria contratar vocês pra vir contar umas histórias aqui na feira de informática”. “– Você está de ‘sacanagem’ também? Não pode ser isso. Na hora que a gente começar a contar, as crianças vão jogar os computadores na cabeça da gente!” Aí ela falou assim: “– Olha. Vocês preparam. Vamos fazer o seguinte: eu vou comprar dez apresentações de vocês”. Tudo a peso de ouro. Que eu também boto tudo isso, eu boto muito alto até pra desestimular o indivíduo, mas nunca deu certo. Dependendo das situações, não é? Com outros, dá. Aí ela falou assim: “– Bom. Vocês façam o seguinte: eu pago as dez apresentações, já deixo pagas, se até a quarta apresentação vocês acharem que nada está acontecendo, a gente suspende. Mas vocês recebem as dez apresentações”. Eu falei: “– É. O contrato de risco é seu”. Foi, não é? Celso ainda estava no Rio de Janeiro. Eu, o Celso e a Lúcia montamos umas apresentações de meia-hora cada. Quando dizia: “– É hora da...”. Então tinha uma coisa de vidro no meio da feira, os computadores todos ligados. Aquelas coisas piscando e tinha uma coisa de vidro e no meio um palquinho, todo assim, acústico, sabe? Onde a gente se apresentava. Quando o alto-falante falava: “Vai começar a história”, as crianças iam pra lá, todas. Nossa; a mulher é danada, não é? Ela sabia o que ela estava fazendo! Foi emocionante

também. Ela falou: “– Não vamos parar na quarta não. A gente fez as dez apresentações. O maior sucesso! Então tem essa coisa do preconceito, às vezes, da gente, não é? Então vou escolher essa história porque essa história é mais fácil, ou porque essa história “nequinho” vai gostar ou então eu digo: “– Ah, isso não vai funcionar!” A gente está sempre subestimando.

Simone - De repente se surpreende.

Daniele - Quem contratou lá do teatro e aí vê aquela criança gritando e vê que, quando você começa a história, fica aquele silêncio... O cliente fala: “– Nossa, achei que você não ia conseguir”. Legal, não é? Legal.

Benita - Ah, é! (risos)

Daniele - Várias faixas etárias. Às vezes, você tem faixa etária de dois, três e dezesseis anos na mesma sessão.

Simone - É.

Daniele - Aí a pessoa fala: “– Ah, eu achei que você não ia conseguir”. Dá vontade de esganar...

Simone - Eu estava te testando...

Daniele - “- Eu achei que você não ia conseguir, que bom que você conseguiu.”

Benita - É verdade. Não... Isso acontece pra caramba, não é? E quando acontece de...

Daniele - Não tem muito disso?

Benita – Não... Tem. Lá em Garulhos a gente contando... A gente vai até fazer de novo essa onda de Guarulhos, foi o maior sucesso. Eu e Boca contando juntos. E aí, teve uma sessão que a gente foi desde os pequeninos até os maiores sabe, só que tinham poucos maiores. Eu falei pro Boca: “– Boca, vamos privilegiar os pequenos; obviamente privilegiamos”. Mas foi tão legal a sessão, que os meninos grandes, no final, eles ficavam assim pra gente, sabe? Com coração: adoraram. (Faz o gesto do coração com as mãos). Ficavam assim. Tudo desse tamanho: com 15, 16, 17, eles

se envolveram, participaram. Também, eu acho que tem isso, depende de você ir aberto, não é? Eu já parei em sessão de histórias, já parei uma vez naquela escola – nunca mais quero botar meus pés. Eu parei. Eu falei: “– Lúcia, vamos parar agora”. Eu falei ainda para o pessoal.

Daniele - Eu já parei em uma assim também.

Daniele - Acho que foi o contexto, que foi todo errado, que teve uma atividade de educação física, antes de eu contar. Eles gritavam: “– Aaaaaaaaaaaaaah”... E eu não conseguia contar de tanto ruído. Eles gritavam muito: “– Aaaaaaaaaaaaaah!”.

Simone - É o caos.

Daniele - Não tinha, não tinha. Era um pátio aberto.

Simone - Nossa...

Daniele - Não tinha microfone. Eles estavam enlouquecidos.

Simone - Não. Se eles fossem para uma salinha, de repente...

Daniele - Aí eu contei duas e desisti.

Benita – Não. A gente desistiu também.

Daniele - Foi a única vez.

Benita - A Lúcia contou uma história, eu contei, a Lúcia contou. Quando era a minha vez, no meio da história eu parei e falei: “– Olha, eu vou embora, já está pago”. Era um projeto que pagavam antes: “– Já estou paga, entendeu? Vocês que estão perdendo”. Saímos debaixo de uma vaia. Deixei todo mundo vaiar. Falei: “– Dane-se, vaia mesmo, vaia mesmo”. As professoras lá, todas conversando, sabe? A diretora pouco se lixando. Isso é uma roubada, não é? Que a gente, muito nobremente se retirou, porque a gente não vai ficar compactuando com mentira, não é?

Simone – Gente! Olha! Nem sei quantas horas, mas só essa última deu 53 minutos.

Benita – Caramba!

ANEXO C - ENTREVISTA 3 – GREGÓRIO FILHO E DANIELE RAMALHO⁶⁷

Realizada em 16/03/2011

Iniciamos a preparação para a entrevista antes da chegada dos entrevistados. Já havíamos elaborados algumas perguntas cada uma, porém no decorrer da gravação, muito do que havíamos preparado como pergunta fora respondido espontaneamente pelos entrevistados.

Verônica - Obrigada pela presença de vocês todos: Daniele, Gregório, Simone. Muito obrigada mesmo.

Gregório - Como é que você se imagina daqui a dez anos?

Verônica - Eu me imagino ainda contando histórias, mais ainda, com um repertório, um monte de histórias, histórias de vida, principalmente. Trabalhando com crianças. Trabalhando com crianças, com adolescentes. Morando no Rio de Janeiro. (risos)

Gregório - Num episódio, quem fazia as perguntas era a Maria Clara Machado. Ela sentava, assim..., e: “– Quem quer nascer?”. Nós corríamos pro palco, pra nascer é... “– Hoje vocês vão nascer e vão encontrar uma pedra”. Aí a gente nascia e encontrava uma pedra... “– Hoje vocês vão nascer e encontrar uma árvore”. “– Hoje vocês vão nascer e encontrar um”... Aí um dia foi: “– Hoje, vocês vão nascer, vão encontrar o pai de vocês”. Aí todo mundo encontrava o pai e tal. E teve uma menina que entrou num transe e disparou, e corre, e corre, e tal, e o que fazer... e aí... , daqui a pouco, chega a ambulância e a menina sai. E aí foi a cena que gerou..., aí ela pediu licença, e não retornou mais...

Verônica - Nossa!

⁶⁷Realizada em conjunto com a mestranda em teatro, da UNIRIO, Verônica Santos, e a mestranda em educação, da UERJ-FFP, Simone R. B. André.

Simone - Jura?

Gregório - Isso foi em 72.

Simone - E a menina não estava usando nada?

Gregório – Não. É que esse encontro com o pai pode ser um pai amoroso, pode ser um pai...

Simone - E só essa memória já foi suficiente.

Gregório - Pois é.

Simone - Caramba.

Verônica – É. Só deu um clique, só.

Simone – Ui! Chega a dar até um arrepio.

Daniele - Aqui tinha uma assim. Acabava a cena, ficava dez minutos chorando... Tem muito não é? A Cristina ainda dá aula aqui?

Verônica - A Cristina Brito?

Daniele - A Cristina é que fazia essas coisas, na aula dela tinha muito isso. A sementinha que vira árvore...

Gregório - É um risco.

Simone – É, porque você está mexendo, não é?

Gregório - Você vai buscar... Acordar coisas...

Daniele – Ah! Então já é outra, já é da outra geração.

Verônica - Ficou morando aqui. Isso tem um ano ou dois.

Daniele – Ah, já é outro...

Verônica - É bem recente, na verdade.

Daniele - O limite é tênue nessa exposição, não é?

Gregório - E assim é o ator, é o contador de histórias... Retomar a própria... “re” ligar... Entrar em contato com o seu universo interior.

Gregório - Quando eu estava na escola de teatro, sentado assim... Era noite, tinha um espetáculo. Eu queria assistir ao espetáculo, mas eu já estava cansado, com fome... Na época a gente não tinha dinheiro..., pra... Era noite e a gente ficava morrendo de fome, cansado. Eu estava assim... Aí chegou o Paiva, que era o diretor da escola, com a Glauce Rocha. Só que eu não vi. Daqui a pouco eles chegaram: “– Ah, Gregório essa é a Glauce”. Aí me deu um beijo, sentou do meu lado. Ela tinha gostado muito de mim. Aí ela virou a minha madrinha (sorri), madrinha de querer bem, de incentivar. Então, quem incentivou...

Daniele - Quando Gregório? Essa época?

Gregório - Foi na década de 60.

Simone - Período interessante pra estar fazendo teatro...

Gregório - É. Ele tinha um grupo. O Amir Haddad tinha um grupo no MAM (interrompe para colocar o microfone).

Gregório - E mais; lá na década de 70 o Ilo(Crugli) montou lá...

Simone – O: “Lenços e Ventos”.

Gregório - O Amir mesmo era um grupo em construção, montou um espetáculo... Tinha um outro rapaz que era muito novo, que trabalhou numa dramaturgia..., uma pequena rampa...

(Faltou um trecho)

E ela era toda contida. Depois ela..., ela fez a oficina há dez anos... Aquela oficina dá certo. Agora; na PUC, tinha uma portuguesa que a família mora lá, tem uma pequena produção de vinho... E a família era de padeiros, de padaria. Então o pão, o vinho..., uma história vibrante... Quando alcança esse momento, quando liberta, vem a memória. É uma coisa fantástica. - Para Verônica: “- Então, você agora vai pensar no que você respondeu, isso é memória.”

Léo - (técnico de som testando o microfone) Responde para mim normalmente...

Gregório – Normalmente.

Léo - Todo mundo normalmente.

Gregório - Deixa eu ler uma história aqui para fazer o teste: “ - Tem “uns barulho”, que ficam em silêncio até “nóis ouvi”. Parece que “tá” esperando, aí vem a música. “Uns óio d’água”... tem barulho. Ai os “ói d’agua” não desiste nunca, está sempre “oiando”. Todo dia, toda noite, toda hora nasce água. “Tá” sempre “oiando”. “Ói” de gente tem cílio, “ói d’água” tem mata ciliar. Todo dia, toda noite, toda hora, nasce água.” Legal, não é? Isso é uma fala de uma anciã do cerrado. “Águas emendadas”: esse texto eu quero, eu quero falar esse texto... Mas aí eu tenho que ler umas 84 vezes para encontrar o jeito... Esse exercício de você apreender a fala, o texto, a história para contar, é isso. É se ouvindo, para ver qual é a intenção, qual é o tom de voz. Eu posso ler diferente cada vez.

Simone - É de um livro, Gregório?

Gregório - Pois é. Eu não descobri se é de um livro, é de um trabalho de uma acadêmica que escutou isso de uma..., eu não sei se esse trabalho vai virar um livro...

Simone – Ah! entendi. Muito bonito.

Verônica - Você já está lendo?

Gregório - Não, eu peguei ainda pouco...

Verônica - Bom, então, vou começar com as perguntas... Queria começar com Gregório aí depois vocês vão falando juntos um pouco de cada um. A minha pergunta é sobre a trajetória. A sua trajetória com a contação de histórias e com a educação também.

Gregório - Então eu vou começar fazendo uma pergunta para Dani. Como é que você me encontrou?

Daniele - Como é que eu te encontrei? Eu ouvia falar. Várias pessoas que me falavam, sabe? E eu estava trabalhando no museu e você ia dar uma oficina no museu do folclore... E eu falei: é agora. Aí, eu fiz a sua oficina pra compreender o que as pessoas falavam. Falavam que era um trabalho forte, que tinham histórias legais e aí eu tinha curiosidade, então eu fui lá.

Gregório - E assim eu encontrei a Dani também, nessa oficina que ela foi e lá pelas tantas, ela contou um mito indígena, um mito bororo, uma versão. E aí eu contei outra versão, de outra maneira. Aí nós nos encontramos nessa trajetória de contar histórias. Minha avó que me contou essa história. Eu tive a sorte, a maneira que eu contei a ela foi da minha avó, eu guardei da minha avó. Mas, quem me provocava era meu avô. Ele dizia que a gente podia contar de outra maneira. Aí ele ligava o rádio, tinha uma notícia e: “– Você pode contar a notícia de outro modo”. E aí ele ouvia uma música que se pode cantar ou contar de outra maneira, e ele me fez entender essa ideia, essa maneira de interpretação. Interpretar uma letra, uma canção ou uma maneira de interpretar uma narrativa, uma fala e outras e outras maneiras. Essa pluralidade da voz, das intenções e sempre com essa ideia da pausa, da cadência. E isso o meu avô trazia bem, bem claro para nós, na convivência. Não era..., eu acho que ele não tinha planejado fazer isso e fez com os netos... Mas ele era um contador de histórias cerimonioso e minha avó não. Minha avó contava história na cozinha, lavando a louça, fazendo goma... E o corpo, ela largava o corpo, o corpo no espaço, o gesto solto. Meu avô era contido..., punha paletó, gravata, chapéu pra contar uma história na cadeira de balanço. Meu avô estava sempre com um movimento de cadência, cadenciado. O movimento da cadeira de balanço. Minha avó não, gesto, corpo solto. Dançava, pegava a criança vinha e dançava contando história. Então essa maneira de se narrar vem desse convívio. Infelizmente, no meu caso, a escola me inibiu. Eu fui pra escola muito mais tarde. Mas, essa primeira infância nesse ambiente, é o que me fez um contador de história. Você foi assim também?

Daniele - Não, não. Foi bem depois. Tem coisas da minha infância que... Quando eu vi você falando do quanto que a nossa história influencia no trabalho, do que podemos ser profissionalmente... E eu acho que tudo que eu faço reflete de alguma maneira o que eu vivi na infância. Eu não vi, não conheci os meus avós paternos, mas eu conheci as suas histórias, sou filha temporã. Então, quando eu nasci, meu

pai tinha 70 anos. Minha mãe era mais nova, enfim, eu não conheci os meus avós. Mas eu conheci as suas histórias, que eram incríveis e que, de alguma maneira, se refletem; não são só as histórias do meio onde eu fui criada. Quer dizer, o meu pai é descendente de português e de francês. Então, na família dele, a gente comia com muitos talheres, falava francês... (sorrindo). E a família da minha mãe, que era do interior, com muita gente na mesa, partilhava as festas, as procissões.... Mesmo no lado da família do meu pai, por influência portuguesa, eu participei de procissões do Divino. Então, isso tudo aí depois, acho que alimentou de eu querer trabalhar com a cultura tradicional. A família da minha mãe é que tem descendência indígena. Então, eu passei a contar histórias indígenas. Eu acho que tudo está um pouco interligado. Apesar de eu não ter começado por causa dos meus ancestrais. É..., por ter ouvido histórias deles, assim. Eu fiz o caminho inverso, eu contei pra contar para os meus filhos.

Gregório - Você lembra de alguma professora na sua trajetória escolar, que contava histórias?

DANIELE - Hummm não... A (sorri) professora escolar que marcou mais o meu trabalho, o que foi muito interessante, pois eu reencontrei essa professora há pouco tempo, numa escola onde eu fui contar. No final eu acabei contando essa história pra ela. Ela descobriu que eu participei de vários grupos populares, de várias festas populares pra pesquisar o trabalho. Quer dizer, quando eu conto história popular, eu não tenho essa música em meu baú de memórias. Enfim, eu pesquiso muito, eu converso muito com mestres, com muitas pessoas. Eu, por muito tempo, fui do “Rio Maracatu”. Me apresentei em shows de Lia de Itamaracá, Estrela Brilhante, Estrela de Ouro, “não sei o quê”. E eu me lembrei que o Maracatu foi da escola. Tinha uma professora, na escola. Eu estudei no Franco Brasileiro a vida toda, um colégio tradicional e tal. Tinha uma professora apaixonada por cultura popular e tal, que fez um Maracatu naquela escola. Ela envolvia a escola inteira. Eu pensava: “quando eu crescer eu vou entrar para o Maracatu” O que foi muito interessante, foi que eu reencontrei essa professora há pouco tempo, numa escola onde eu fui contar... No final eu acabei contando essa história para ela. Ela descobriu que eu participei de vários grupos populares, de várias festas populares para pesquisar o trabalho de narração.

Daniele - Lembro.

Gregório - Eu já trabalhava com 14 anos, era auxiliar de garçom. E o auxiliar de garçom limpava a mesa, varria, pegava os copos, lavava os copos; tinha uma salmoura, tinha que encher a salmoura com água. Tinha que preparar a salmoura pra gelar o picolé. E nesse bar, restaurante, que eu fui trabalhar como era próximo de uma rádio, frequentavam lá os locutores e alguns artistas de uma rádio. Então ali iam: Waldemar Dutra, Waldik Soriano. E como a minha mãe era cantora e tocava violão, minha mãe acompanhava Orlando Silva, Silvinho, os cantores de rádio de sucesso do início da década de 60. Final de 50, início de 60. E aí eu ouvia muito rádio e ouvia muito essas pessoas que cantavam, cantavam o que nós chamamos hoje de seresta, canções, valsa, muito bolero. E essas canções vinham com narrativas, contavam histórias, histórias de dor, uma dor de alegria, uma dor de ciúmes, uma dor de traição, uma dor de amor. Tem uma coisa sublime que é você amar, mas, nesse sublime, tem dor. Então eu fui aí construindo o que hoje eu digo que eu sou: um narrador, aquele que narra a dor, que é uma dor que reúne os sentimentos humanos, as emoções humanas, que inclui a alegria, o prazer, mas muita dor. Você se sente assim?

Daniele - É. Eu estava pensando aqui primeiro, que você estava falando essa coisa da escola, não é? E eu acabei de voltar de Burkina Faso para contar histórias em um festival. Na volta, como não tem voo direto para o Brasil, eu tive que passar por Paris e lá eu encontrei uma pesquisadora (Susi Platiel). Ela foi contratada pelo governo francês para implementar a alfabetização em francês, em Burkina Faso. Mas ela, como uma pessoa muito comprometida com o seu trabalho, antes dela propor qualquer coisa, ela foi escutar, foi ouvir, foi ver como era a experiência em educação lá. Sendo que 20% só, lê e escreve, lá da população. Ela percebeu que, os outros 80% não eram incultos. E ela foi ver como era a transmissão desse conhecimento. E era feita através dos contos. Na estação de chuva, tinha todo um processo aí, na entrada da adolescência, com os contos. E aí ela propôs que a alfabetização em francês também respeitasse isso daí. Ela pesquisou bastante, ficou lá vários dias, era uma coisa incrível! Foi um presente que eu ganhei na volta. Isso tudo para dizer que agora a gente começa a ter nas escolas o contador de histórias pra contar histórias. Que eu acho que é um movimento bem interessante. Porque, através das histórias, quer dizer, inconscientemente, a gente vai firmando valores

éticos, morais... Eu acho que, de qualquer maneira, a gente vai formando aí, mesmo que na dor, no sofrimento, ou pela moral também. Eu acho que a história tem uma importância fundamental na formação. E aí, voltando nesta questão da dor que você estava falando, sempre me interessou, na história popular primeiro, depois na história indígena e agora na história africana, ter uma liberdade, de não ficar presa à história tradicional, aquilo do: herói, o conflito, e o final feliz, não é? De poder trabalhar histórias que tenham o final desajustado, ou o final inusitado... E, na história indígena, assim como na história africana, muitas questões que, para a gente são tabus, como o sexo, a morte, enfim, são abordadas com muita naturalidade. E é sempre um choque para o público, principalmente, quando é criança e adulto. Eu acho que a gente tem que cuidar que a contação não é só pra criança, ou que a contação de histórias, a narração não é só pra criança. Para o jovem é também, para o adulto... Eu gosto muito de contar para adulto, mas, quando é feita para crianças e jovens, a gente sente no ar, não é? Aquela tensão de quando a gente vai falar de morte, ou quando alguma coisa muito difícil, ou principalmente no final da história... Agora mesmo, quando eu contei a história do “Gnaru”, que tem uma sucessão de morte, no final, o apresentador falou: “– Ah, mas esta história é muito triste, vamos todos morrer.”(risos) É difícil pra gente, lidar com estas questões. Como é que a gente vai contar para uma criança... , a gente ameniza, a gente..., enfim. E muitas histórias que eu conto, as vezes, é... Tem uma história antiga, do conto de origem da trilogia Kaxinawá, que eu conto desde 2001 e ela está sempre em movimento, porque eu sempre acho uma outra versão de alguém que criou alguma coisa. Acho que, há uns três anos, eu cheguei à versão que tem o começo da história, que conta a história do irmão que vivia com a irmã. Muitas pessoas que recontaram, que escreveram esta história(A Lenda da Lua Cheia, mito kaxinawá) , omitiam esse começo, porque pra gente é um tabu. Sendo que, na história, ele é punido. Sendo que a punição acontece através de uma transformação, quer dizer, ele tem a cabeça cortada e, depois de uma sucessão de coisas, vai se transformar na lua. Mas isso(o incesto) não é permitido. A história conta exatamente esse tabu, mas, pra gente é um problema então esta parte é omitida. Se você conta isso pra uma criança, pro jovem, vai haver um julgamento de um professor, ou de um adulto que esteja presente. Porque pra gente é um tabu tão grande, que é melhor mesmo que seja proibido.

Gregório - É o primeiro pacto da humanidade na constituição das sociedades: o pacto do incesto. É um pacto social e cultural e, esse conteúdo, a partir desse pacto, da iniciativa de grupos humanos, esse conteúdo ele vem aparecer nas brincadeiras, cantigas. Então, quando eu canto: (cantarola a canção) “Terezinha de Jesus, de uma queda foi ao chão, acudiram três cavaleiros, todos os três chapéu na mão. O primeiro foi seu pai”: o amor filial. “O segundo seu irmão”: é o amor fraternal, “o terceiro foi aquele a quem Tereza deu a mão”. Então, já não é mais Terezinha, já é Tereza. Então, com esta passagem do tempo, você cria a noção da terceira maneira de amar que é a paixão, o amor carnal e outras maneiras de amar que vai aprendendo com as brincadeiras, com as cantigas. Por isso que essas cantigas estão imbricadas na nossa formação. Cantiga de roda, brincadeiras, elas são necessárias, porque elas estão trabalhando conteúdos que você não vai sentar em uma escola para aprender: “O conteúdo de hoje da nossa aula é o incesto”. (risos) “Hoje, no nosso almoço, no nosso jantar de família nós vamos discutir o incesto”. “Hoje..., é...”. Não é assim. Então, esse convívio é na brincadeira, é na história, quadrinha popular...

Daniele - E eu acho que é fundamental podermos lidar com essas coisas, pra gente poder ter um adulto mais equilibrado.

Gregório - Na minha trajetória, eu acho que o palco mais revelador, que me esclareceu nesse universo de narrativas, da contação de histórias, foi quando eu me aprofundi na dramaturgia. Quando eu me aprofundi na leitura da tragédia e aí escolhi logo Antígona como a minha tragédia paixão. E aí, fui logo me apaixonando por Antígona do Sófocles, porque o outro amigo gostava da Antígona do Eurípedes. E a dramaturgia me ajudou bastante. Ler dramaturgia, então, me ajudou antes de escolher repertório, de entender: porque determinada história tem uma repercussão interna grande? E daí eu consigo transmitir essa repercussão interna, e outras vezes, em determinado momento, não consigo. Têm algumas, alguns momentos, eu contando história e eu vejo que eu alcancei o meu sublime, o meu estado de graça e em outro, por exemplo, eu fiquei muito raso, eu fiquei muito na superfície, eu não escamei bastante. É essa brincadeira que eu faço. Conto histórias há cinquenta anos e tenho 12 histórias para contar. E, às vezes, me surpreendo com pessoas que contam histórias há pouco tempo, que já tem “1888” histórias. Então, eu fico curioso,

porque isso: cada história é uma casa, uma morada, que você abre portas, janelas para, “escarafunchar”, não é?

Daniele - Eu acho muito bacana, porque tem uma cobrança. Quando você não tem uma velocidade, tem uma cobrança. Também de: “Ai, de novo essa história?” E eu acho que, já que a gente está em uma escola de teatro e veio do teatro, tem a ver com o tempo de hoje, não é? Porque mesmo os espetáculos de teatro que a gente tinha um processo de muitos meses para poder estreiar, hoje em dia, se ensaia rapidamente, estreia rapidamente, fica pouco tempo em cartaz. Não tem tempo. É muito raro, hoje em dia, espetáculos que ficam anos. Não sei quantos anos em cartaz, não pode mais. E eu acho que isso se reflete, assim, nesse mercado cultural, se reflete também no trabalho do contador de histórias. Eu acho que, porque tem um outro tempo, que só o caminho..., quer dizer: você recebe uma história, você acha uma afinidade com ela, e começa a falar em voz alta, e repetir, e experimentar, e brincar, e ter medo, e jogar, e o caminho vai te dizendo: “Assim não. Tenta hoje contar baixinho”. Ou o público pede que você exagere: “Brinca de outra coisa”. De que isso constitui um tempo, não é? Se você já tem que ter uma história nova, se você não prestar atenção, não tiver tempo de maturar essa história, vai ter um repertório incrível, mas...

Gregório - E como é que esse repertório vai conter a minha singularidade? Vai incluir a minha autoria e pode me arrancar uma “inauguralidade”? Uma palavra que inaugura o mundo, uma história que faz o outro inaugurar? E acho que esse exercício é... Porque, do meu ponto de vista, na minha trajetória particular, o meu tema é o risco, é o desafio. Como eu vou encontrar na minha fala, esse jeito singular que tenho? Assim como cada um tem. É, como eu gosto e narro a minha autoria, do que eu estou falando. E com o que eu posso inaugurar? E é esse desejo, a permanência da infância, não é? A infância vai descobrindo as palavras e vai inaugurando. Aí junta uma palavra e outra e pensa uma terceira palavra, que não é nem a primeira nem a segunda, é uma terceira que já inaugurou. Já promoveu uma “inauguralidade”. Então, eu não penso duas palavras ao mesmo tempo, eu penso uma palavra, assim, vindo de outra. E, quando eu tento juntar, ao mesmo tempo, duas palavras, eu crio uma terceira: uma terceira imagem, uma terceira sonoridade, uma terceira *gestalt*. Então, é pensar como as crianças, que quer dizer de um mundo que ela está descobrindo e que não está pronto. Então, entender assim cada

ser, cada indivíduo. Isso é exercício de individuação, traz um mundo possível de esperança. Não é de uma esperança de um otimismo barato, mas esse otimismo de que eu posso construir um mundo nas minhas relações: inaugural. E é claro que este inaugural traz toda a minha convivência, a minha convivência oculta com a minha ancestralidade. Então, isso eu não posso descartar, nem desperdiçar: eu estou olhando o futuro. Essa permanência dessa infância que descobre, redescobre, inaugurando palavra, inaugurando o mundo, inaugurando os sentimentos, as emoções. Eu não penso, eu não sei se as emoções estão cristalizadas e classificadas. Elas têm uma dinâmica e na dinâmica elas vão se criando e criando novas. Então, acho que esse exemplo e esse exercício que é desafiador, alegre, que é da alegria, não é? E aí uma coisa que, no outro texto, eu estava descobrindo hoje, que é Jung, diz assim: “A vida sempre se me assegurou uma planta que extrai sua vitalidade do rizoma. A vida propriamente dita não é visível, pois jaz no rizoma. O que se torna visível sobre a terra dura só um verão, depois fenece... Aparição efêmera. Quando se pensa no futuro e no desaparecimento infinito das culturas, não podemos nos furtar a uma impressão de total futilidade. Mas nunca perdi o sentimento da perenidade da vida sob a eterna mudança. O que vemos é a floração – e ela desaparece. Mas o rizoma persiste” (JUNG, 1986, p.7-8) Então, a ideia de que nós nos constituímos nessa rede, em rede, uma rede de vozes, Jung que escreveu.

Verônica - Essa coisa de ser perene... Não dá pra ser perene...

(interferência de alguém de fora que vem ajustar a gravação)

Daniele - É..., estava falando dessa..., do processo associado às histórias. Acho que tem que respeitar um tempo, tem que ter uma escuta e essa coisa do movimento que você falou, não tem uma fórmula, não é? Acho que, em algumas, você vai levar algum tempo maturando, outras menos, mas tem momentos interessantes. Por exemplo, agora eu fiz as oficinas com o Sotigui Kouyaté, o Griot e, pra mim, funcionou como um mestre. Eu acho que eu já estava num caminho, trabalhando com os mestres da cultura popular, de compreender essa totalidade e essa simplicidade também, que, ao mesmo tempo, que essa palavra é sagrada. Num outro momento, ela também pode ser sagrada, pode ser profana. A vida é complexa, mas também é simples, quer dizer, essa noção dessa complementaridade o tempo

todo... E, com o Sotigui, foi bastante transformador o encontro. E eu quis muito ir à Burkina Faso, mas eu tive que esperar 8 anos para fazer essa viagem. Enfim, por questões minhas, familiares, histórias de vida. E, desde o ano passado, eu comecei a narrar as histórias que eu aprendi com ele nas oficinas, que eu aprendi com ele nas oficinas que ele deu em outubro. Eu fiz algumas apresentações com essas histórias, experimentando. E viajei para poder conhecer, na verdade, o lugar e as pessoas que formaram esse grande contador de histórias, esse grande homem, que não era somente um ator, mas que era... E voltei com mais perguntas do que respostas. A viagem foi profunda, me alimentou muito e quando eu voltei (só pra concluir), eu brequei um pouco o trabalho com essas histórias, de um trabalho prático e objetivo, para poder digerir essa viagem, para poder ver as imagens da viagem, as fotos, os vídeos, reler as histórias e..., sabe? Ter esse tempo de mascar o fumo. (risos)

Gregório - A Dani tem essa vertente da..., ela viaja muito, ela viajou, então tem história pra contar. (risos)

Daniele - Tinha que ter esse tempo, sabe? De parar, de digerir isso pra contar, sabe? Para poder entender tudo que eu ouvi lá, a maneira que elas contam, como é que passa por mim, pra voltar de outra maneira. Poderia ser que eu voltasse de lá com vontade de já sair contando...

Gregório - Dani, eu vou falar um coisa pra você que, quando você conta história, para mim é legal, porque acho que nós, narradores, que desenvolvemos essa prática, tem sentido um momento de discernimento, de incompletude. Então: é um outro que vai contar. E dá uma sensação de que você não quer ficar narrando uma história para os outros e contando. Eu vejo, eu sinto também uma complexidade que é: "Eu não quero ser santo, eu quero ser diabólico". Então, eu não sou um contador de histórias, um narrador, pra ser santificado. É pra ser diabólico, o meu espaço é o da idiosincrasia. Então, as perguntas surgem quando você permite esse espaço. Você vê as perguntas, a indagação, porque você permite que esse espaço da indagação surja. Porque se não, você fica conformada.

Daniele - É. Eu poderia contar as histórias da mesma maneira que eu contava antes de viajar. É... não é querer ser santa que...

Gregório - E cristalizar, não é? Daquele jeito ali somente.

Daniele - É, acho que tem também essa coisa da criança, de brincar. De você se jogar sem medo, porque, às vezes, dá um medo... A primeira vez que eu contei em francês... Ahhhh... Não falo francês há dez anos, será que vai? E fui assim. Mas, de poder experimentar e, se não der certo, falar assim: “- Ah hoje eu fracassei, vou fazer de outro jeito”. Porque o adulto não pode errar, não é, Gregório? A gente escuta, socialmente: o adulto é um ser pronto. E eu acho que, quando você dá espaço também para o não saber, o movimento vem. Porque o universo está em movimento. O planeta está em movimento, a gente envelhece. E achar que, profissionalmente, não podemos estar arriscando...

Gregório - Que a gente pode errar na história e descobrir e perceber, assim, que está errando na vida também, não é? (ri). Que a vida faz errar também, então, o real: você erra no imaginário e você erra no real também. Você vai, você vive, retorna ao real, já transformado e aí é capaz de perdoar; que comete erros e que, esses erros, são cotidianos.

(pausa por erro na gravação do vídeo)

Verônica - Todo mundo pode ser um contador, ou existe uma formação específica pra você ser um contador de história?

Daniele - Eu acho que existe um caminho, existe uma pessoa e a palavra. Todo mundo pode contar. Acho que há várias maneiras, instâncias, de contar, mas eu acho que uma mãe pode contar, um ator pode contar, profissionalmente ou não.

Gregório - Um médico.

Daniele - É claro.

Gregório - Um promotor da saúde. Um promotor da leitura, um promotor social.

Daniele - Eu acho que não tem uma regra, não é? Tem uma vontade e um caminho.

Gregório - Tem uma cantiga popular, que é dos nossos avós. Lá, boêmios que cantavam, que era: (canta duas vezes) “Jabuti sabe ler, não sabe escrever, trepa no pau e não sabe descer. Ler, ler, ler e escrever”. E aí o povo foi brincar, dançar e aí

foi diminuindo e ficou “Leeer’ e escrever”. E aí ficou : “Lê-lê-lê-rê rê- lê-lê- lê- rê-rê”. Mas, o ler e escrever, é essa ideia de você se formar um leitor de mundo, aí o que Paulo Freire até aproximou. E também como leitor de mundo, se tornar um escritor, com uma escritura própria. Essa escritura, não necessariamente grafada com letra, pode ser grafada com uma imagem, com uma atitude, com gestos, com o solidário, com atuação social, uma escritura ou com um escritor, um poeta. Nós temos personagens, personalidades, na nossa sociedade, que escreveram com atitudes, com gestos... E, então, essa ideia de se tornar um leitor e escritor de mundo, que vem com a brincadeira, com a cantiga, com a dança, com... É que também sensibiliza e suscita a formação dos novos contadores de histórias. Então, esses contadores de histórias, que trazem os elementos tradicionais de um contador popular, tradicional, que pode ser um contador que viajou muito e traz as novas, ou um contador que ficou em seu cantinho, como um artesão e ali, naquele cantinho, convivendo com a sua comunidade reordenou, captou todos os ruídos das vozes e organizou esses ruídos numa fala que agrada: o profano num folguedo, uma brincadeira, ou sagrada, como uma oração. Então, a história pode ter um teor de oração. Essa oração que a gente até aprende nas aulas de português... (risos)

Simone - Oração subordinada, oração principal.

Gregório - Oração subordinada, insubordinada.

Simone – É. Eu sou professora disso... (risos)

Gregório - E, então, a gente vai construindo essas orações. E aí essas orações, na complexidade mesmo, não é? Ora subordinadas, ora insubordinadas. E aí o exercício que o meu avô fazia muito era, contando história, dizer pra nós que: “Em algum momento nós precisamos ser insubordinados, desobedientes, mas com discernimento, para saber o momento”. Então, essa desobediência... Eu acho que com essa fala do meu avô, eu fui descobrindo.

Simone - Por uma causa, não é?

Verônica - É. Por uma causa.

Gregório - E que ali ela se desdobra. Bom, então...

Verônica - Então, já que... , o contador ele se forma assim, não é? Escrevendo e lendo o mundo, qual é a importância dele para a sociedade, qual relevância dele pra sociedade?

Gregório - Porque releva.

(troca da fita)

Gregório - Viu Léo?

Léo - (o técnico da câmera que trocava a fita) Você está aí? Com três mulheres juntas? Já é uma multidão! Você só vai sair daí amanhã de manhã. (risos)

Simone - Eu vou dar aula ainda hoje.

Gregório - Você vai dar aula hoje? Aonde?

Simone - Numa escola do Estado, para EJA.

Gregório - É longe?

Simone - Na lagoa.

Gregório - É EJA?

Simone - É EJA. Difícil...

Gregório - Quer me levar lá para contar histórias?

Simone - Eu quero! Você quer ir? Jura?! Ave Maria! Que luxo!

Gregório- São adolescentes, não é? São jovens?

Simone - Essa escola tem bastante adulto.

Gregório - Trabalhadores?

Simone - É. Gente que chega direto do trabalho, de uniforme, é muito legal. É difícil por isso, porque tem gente que sabe escrever, sabe ler, mas que não fez escola. Tem gente que acabou de aprender. Essa primeira turma agora é de sétimo ano, que equivale à sexta série. Só que eles fazem um ano em seis meses. Então, quem

está na 6ª série... É que tem muita gente que está na 6ª série, mas que aprendeu a ler tem dois anos. E tem gente que já é leitor, já lê e escreve. Enfim... Então, é difícil por causa disso, dessa coisa da escrita em si, qual é o nível e tal...

Gregório - O legal é nessa turma você descobrir os sentidos que eles produziram para determinadas palavras.

Simone - É tão diferente!

Gregório - É legal isso, não é?

Simone - É tão diferente...

Gregório - Aliás, isso. O contador de histórias tem que considerar isso.

Simone - Leitura de quadrinhos, às vezes, leitura de imagem mesmo, cada um cria uma história... Você acha que é aquela ali, que você leu, mas...

Gregório - A Edite, que é uma contadora de histórias, uma educadora... A Edite, quando criança... , a madrinha da Edite era muito chique..., rebuscada e ia visitar a família da Edite e usava termos, expressões impostadas..., da língua, da escrita, linguagem da língua portuguesa. E aí usava uma... Numa tarde de conversa com a mãe, a madrinha usou muito a expressão: de súbito. E a Edite gravou a palavra: de súbito. E aí a madrinha foi embora e a mãe disse: “– Menina, quer um... quer tomar um leite?”. “– De súbito” (ela responde). (risos) “– Menina vai dormir”. (fala da mãe) “–De súbito!” (respondeu a filha). “De súbito” valia, não é? Porque fazia sentido pra ela. Ela não sabia a grafia da palavra “de súbito”, mas começou usar “de súbito” para responder, descobrir... E o Zé Mauro, criança. O pai levava eles pra praia e aí ele foi começando a ler e lia na placa: retorno. E sempre “retorno” era uma seta e ele olhava e achava que era um local, uma cidade. E aí ficou no imaginário dele até adulto. É..., imaginando que um dia ele ia visitar “retorno”. (risos) Ele ia conhecer o retorno. E essa ideia de você crescer na vida, para um dia..., querendo conhecer o retorno... (risos)

Simone - Ah..., é muito bom!

Daniele - Muito bom! Agora, você estava falando dessa coisa da formação... Eu estava pensando aqui uma coisa que eu acho que é legal falar. Como eu vim do teatro, no começo, eu era uma atriz que contava história. E depois eu fui aprendendo, fui percebendo, eu fui “limpando isso”. Mas eu acho que a gente tem dificuldade de... Muitos atores que migraram para a narração, que se propuseram contar histórias, no começo do trabalho ou ao longo de seu trabalho acabam teatralizando...

Gregório - Porque o ator ele representa a história.

Daniele - É representa, pois é.

Gregório - Um narrador, ele apresenta a história. Então, há uma diferença.

Daniele - Mesmo que, em algum momento, ele possa brincar e representar um personagem.

Gregório - É essa nuance de representar e apresentar, então, que às vezes há confusão, “né”?

Daniele - Engraçado... Eu olho as fotos do começo, hoje, assim com figurino... Tem um trabalho que eu faço hoje, que tinha um figurino, um certo cenário, muito simples, do Ney Madeira, que eu não uso, ele fez... (Ri) O Ney Madeira que não veja essa gravação. (Ri) Porque, pode, mas é que não é o essencial. O essencial é a palavra.

Gregório - E a palavra que vem vinculada ao corpo, a emoção, ao movimento..., a expressão no espaço, ao movimento no espaço.

Simone - Naquele dia, com aquele público, que muda, não é?

Daniele - É... E sair do Brasil me ajudou muito nesse sentido de ver. Na França, ou lá na África, mesmo, que muitas vezes a pessoa está sentada falando e é maravilhoso! E a gente, aqui, tende a ter um objeto, uma luz, uma coisa, que não precisa. Que pode ter também, não tem regra. Eu quero experimentar uma história com o tambor, eu quero usar os objetos, e eu quero também ficar sentadinha sem fazer nada. Mas teve essa transformação. Foi interessante e, hoje em dia, a regra é

que não tem regra. Antes eu acho que era um caminho talvez mais fácil de: “Ah, vou escolher uma história, uma boa história e como é que eu vou contar e representar...”. Talvez, hoje em dia, parece que esse olhar se ampliou, as possibilidades se ampliaram, tentando não perder essa essência, mas é..., a história..., ela..., ela..., perdi... ahn...

Gregório - Narrador.

Daniele - A história, ela de alguma maneira, fala a essa memória que eu tenho da infância ou da viagem que eu fiz, ou da viagem que eu nunca fiz; o retorno. Ela vai te dando esses elementos que você vai pescando aí no seu, nos teus guardados, “né”? E eu acho que, talvez, o fundamental seja mesmo a escuta ao que você vai dizer, ao que você está trazendo naquele momento. Acho que as prioridades mudam: O que eu quero falar agora? De que maneira? A escolha das histórias dialoga com o nosso momento de vida também, não?

Gregório - Nós, o nosso universo escolar e de trabalho com a língua portuguesa, nós somos privilegiados. Nós temos Manuel Bandeira, que brinca com poesia, com a palavra, com a poesia da palavra: “Bão-bão-balalão”. “Sobe balão”. E tem o Drummond que brinca que a lua é uma fatia de queijo cheio de buraquinhos, e tem o Mário Quintana, que diz que a rua é... O Manuel de Barros, um Guimarães Rosa... O nosso repertório literário, o repertório da literatura brasileira no Brasil, em língua portuguesa; sem falar no repertório da língua portuguesa produzida pelos africanos ou em Portugal, mas a língua portuguesa, a literatura em língua portuguesa no Brasil é muito rica, uma riqueza. Esse descortinar de horizonte, você pegar uma palavra e ir..., ir..., e no plano do imaginário da ideia.

Verônica - Aí entra um pouco na importância do contador hoje, pra sociedade.

Simone - Do repertório, por exemplo.

Verônica - Do repertório.

Simone - Eu queria perguntar sobre isso, dessa escolha do repertório, por exemplo, você falou que conta 12 histórias e a Dani também tem um repertório que trabalhou bem em cima de determinado, digamos assim, de determinada cultura.

Daniele - Eu acho que eu ainda sou uma contadora recente. Mas não tem essa ansiedade toda...

Gregório - Eu sou um contador antigo que tem. Mas eu até brinco, eu gosto de brincar em salas de aula: de que gênero da literatura você gostaria de ouvir uma história? É; que gênero? Pode ser uma crônica, eu conto. Pode ser uma fábula, eu conto. Pode ser um mito, eu conto. Pode ser uma lenda, eu conto. Enfim, um conto popular, um conto autoral. Esse é um território em que esses gêneros vão, circulam, não é? O território cultural, é que aí eu posso transitar com uma crônica do universo da cultura de origem africana. Eu posso contar um conto popular que entrelaça a cultura afro-brasileira, somada à cultura indígena, eu posso transitar com um mito indígena, um mito brasileiro lá dos povos da floresta da Amazônia, um mito trazido pelos africanos e também os europeus. E posso descobrir que eu estou contando uma fábula e essa fábula vem dos mouros, não é? Do oriente, via península Ibérica e que chegou a nós pelos espanhóis, pelos portugueses. Essa coisa desse repertório fantástico que são os romances medievais, que são cantados em diversas regiões, diversas comunidades brasileiras e que têm um desdobramento de uma qualidade com os repentistas, “cordelistas”.

Daniele - Eu acho que, de algum modo, o repertório, pra mim, ele acabou tendo três vertentes: um que é das histórias tradicionais, outro com obras dos escritores, “né”? Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Manoel de Barros, Mário Quintana e um trabalho mais recente com as histórias de vida. Eu tenho feito alguns projetos que propõem um trabalho com histórias de vida. E, eu fiz um agora que vai continuar, que se chama: “Relicários da Arte de compartilhar histórias”, onde cada pessoa constrói o seu relicário, um lugar com seus guardados fortes, versos, um papel, uma carteirinha, um anel de ouro, aquilo que foi importante, que traga histórias de vida. E, depois, essas pessoas visitam instituições, comunidades, locais onde elas vão trocar, mostrar esses relicários, contar essas histórias e pedir que as pessoas contem as histórias pra elas. E as experiências têm sido belíssimas, não é? Mas, eu acho que, mesmo no trabalho com a Clarice Lispector ou os mitos indígenas, pra mim, que isso vem falar de uma coisa que eu comecei a tomar consciência no trabalho com os indígenas, que é esse encontro, essa qualidade do encontro. Eu e o outro e a palavra, ou o silêncio ou a música. Eu acho que tem a busca, tem o caminho, a palavra e o encontro. E eu acho que sempre, de alguma maneira, eu

estou falando desse encontro, eu estou tentando estabelecer um encontro verdadeiro. E eu acho que a grande transformação pode vir nessa relação, nesse encontro, nesse respeito com o outro. Acho que a história, ela tem muita importância. Seja contada por um mestre ou um outro contador profissional, contador de histórias, não contador. (risos) E ela vai ter a mesma importância, seja contada em uma comunidade ribeirinha, seja contada da mãe pro filho ou pelo Amadou Ampaté Bá, numa convenção da ONU. Eu acho que o poder transformador, ele pode acontecer de várias maneiras e, minimamente, se nos ajudar a transformar a nós mesmos já é de uma relevância razoável, não é? (risos) Mas, eu acho que a gente tem um papel aí, quase que de tentativa da paz e que é sublime, é importante e que também é desimportante. O que eu mais gosto em Guimarães Rosa são as “quisuilhas”, coisas nenhuma que o Manuel (de Barros) chama de “inutilidades”. Acho que a história que entretém, as piadas, são tão importantes quanto os provérbios. “Ver palavras repetidas é minha grande liberdade”.

Gregório - É pra concluir, não é? Vamos tentar contar sobre essa inspiração de Paulo Freire que insistiu muito, ele insistia, a sua voz, através de sua escrita. A voz de Paulo Freire continua existindo, que é esta questão de engravidar a palavra de sentido. É: sentido de beleza, sentido de comunhão, de compartilhamento. Então, uma palavra grávida. Essa imagem que o Paulo nos deu me ajudou muito e me ajuda, não é? A trabalhar as histórias: de engravidar a palavra de sentido. E este sentido diz de conforto... E este conforto não é individual, ele é um conforto humanitário, solidário, um conforto social. Aí, eu posso trabalhar a gestão da palavra, promovendo conforto, que é a beleza em diversos ambientes: pode ser em uma enfermagem, num hospital, numa clínica. Pode ser com um grupo de trabalhadores numa fábrica ou com um grupo de estudantes em uma universidade ou com um grupo numa sala de leitura, ou com um grupo comunitário. Em diversos espaços que poderíamos chamar de ambientes. Nestes ambientes, a história promove a ambiência. Esta ambiência é o contato com a expressão, com a comunicação, com a beleza e com a não conformação. E aí, é por isso que eu falei do contador diabólico, que é gerador de perguntas e grávido, não é? Grávido de imagens. Não tem só uma imagem sugerida por uma palavra. Eu posso, a partir daquela palavra, criar imagens diferentes e escolher. Então, qual é o exercício aí? Da escolha, do discernimento. Então, o que eu posso escolher; o que eu posso

discernir nas minhas atitudes, relativas com o outro, na convivência social. Este que é o sentido dos contadores de histórias, além de outros.

Daniele - Tem um provérbio africano que diz que as histórias são espelhos onde podemos conhecer a nós mesmos. Eu acho que uma história vai mexer de alguma forma.

Gregório - E este espelho não é natural. O espelho foi criado. Os humanos sempre gostaram de se espelhar nos animais, nos vegetais, nas árvores. É lindo esse movimento de mulheres árvores... Que têm sementes, que gestam, que têm frutos. Mulheres árvores que cantam, que têm sementes, mulheres árvores fornecem leite, o látex.

Verônica - Existe muita semelhança entre o homem e a natureza, não é?

Gregório - É porque ele integra um dos elementos.

Simone – É. A gente afastou um bocado isso, numa determinada época.

Verônica – Não. Só algumas perguntinhas.

Daniele - Eu acho que esse processo de contar histórias é uma gestação, um filho que nasce e vai se transformando, que nunca está pronto.

Verônica - Na oficina você contou a história de sua vida, você acha importante para o contador saber contar a história de sua vida?

Gregório - O contador de histórias, o tempo todo, está contando a história dele. Eu posso contar aqui a história de Yufá que era um rapaz: “- Yufá, tonto como era, não lograva obter nenhum convite ou um gesto de acolhida. Certa vez foi até uma fazenda para ver se lhe davam alguma coisa, mas como o viram tão mal-ajambrado, soltaram os cães atrás dele. Então sua mãe arranhou para ele um lindo casacão, uma calça, e um jaleco de veludo. Vestido como um cavalheiro, Yufá retornou à mesma propriedade. Acolheram-no muito bem e o convidaram para comer com eles, e ali cobriram-lhe de elogios. Quando lhe trouxeram comida, Yufá com uma das mãos a levava à boca e com a outra a punha nos bolsos, bolsinhos, no chapéu e dizia: – Comam, comam, minhas roupinhas, pois vocês é que foram convidadas, não

eu”. Eu contei aqui uma fábula, com as palavras escritas por um escritor importante do século XX que é Ítalo Calvino. Publicou no livro: Fábulas Italianas, aqui no Brasil editado pela editora Companhia das Letras. É uma fábula popular, encontramos o mesmo tema em diversas culturas. Esse inusitado deste personagem que guarda a comida, conversa com as roupas, no final, surpreende as pessoas e, ao mesmo tempo, contém na escrita beleza. “Yufá tonto como era não lograva obter” – difícil contar estes dois verbos reunidos, mas contando a história eu consigo. E aí ele diz: “Certa vez Yufá foi até uma fazenda”, imagine a palavra fazenda, o que é que você lembra com a palavra fazenda? E depois o que é que aconteceu com esta fazenda? Soltaram os cães atrás dele! E depois que ele se veste e vestido como um cavaleiro ele retorna à mesma propriedade. A palavra fazenda não aparece, a palavra que aparece é propriedade. É diferente.

Simone - Você constrói todo o sentido, não é? De toda a relação que tem ali.

Gregório - Quem imagina a palavra fazenda, pode imaginar um sentido de um lugar amoroso, de criação, afetivo, de residência, dos animais, dos vegetais enfim. E propriedade já vai pra um imaginário de posse..., de mistério.

Simone - De relação de poder, mesmo, não é? Antes de chegar na roupa, ele já relaciona. Muito legal!

Gregório - Mas, este mesmo texto escrito por Ítalo Calvino, você pode encontrar no Pedro Malasartes, contada por alguns folcloristas que recolheram a mesma história com variantes, não é? Esta resposta que eu estou lhe dando surgiu a partir de uma pergunta que você fez, qual foi mesmo? (risos) Ah! De história de vida. É. Quando estou contando esta história dos folcloristas, estou trabalhando poesia, revelando a palavra, a palavra que encanta, que produz sentido, os significados da origem da palavra. Ao mesmo tempo, eu estou revivendo momentos que eu vivi em minha trajetória de discriminação, por causa da minha roupa, da minha aparência e também estou pensando na diferença social. Destas relações sociais, das desigualdades, dos preconceitos na relação de conceituar pela aparência do outro. Na ação, quando você diz, vai contar a história da vida? Eu puxo um episódio que aconteceu e vou revelando um momento da minha trajetória. Puxo outro episódio, outro episódio, aí, encontro uma fábula, encontro um poema, uma música (e canta):

“- Mandei cair minha casa/mandei, mandei, mandei, mandei cair de amarelo, caiei, caiei, caiei” (Narra a poesia) “Minha mãe cozinhava exatamente/ Arroz, feijão roxinho ou molho de batatinhas/ Mas cantava. Minha mãe cozinhava exatamente/ Arroz, feijão roxinho ou molho de batatinhas/Mas cantava” (canta). “Mandei cair minha casa/mandei, mandei, mandei, mandei cair de amarelo, caiei, caiei, caiei.” Então, um pedaço da minha vida. O canto é um canto de origem afro-brasileira, canto de trabalho, que minha mãe cantava. Mas o poema é de Adélia Prado não é meu, e eu: “- Adélia me empresta o seu poema?”. Aí fez lembrar a cozinha da casa da minha infância e minha mãe veio com esse canto. É a minha vida, aí já estou contextualizando a minha casa, a lembrança da minha mãe, que ela cantava, o contexto cultural.

Daniele - É interessante que o indígena, quando ele conta, normalmente são histórias de origem; o africano, quando ele vai contar, é muito comum ele falar: “- Meu pai me deu esta história”; começar contando alguma coisa da casa. É. Não é uma regra, mas é muito comum. Mas eu acho que mesmo em alguns momentos, a gente se apropria disso abertamente, conscientemente, falando essa música ou da infância. E em outros, você só vai se dar conta, mais a frente, que aquela história tem uma referência da sua história também.

Gregório - Distraído. (risos)

Gregório - Você está traído, está tenso aí, em algum momento em que você distrai, aí revela.

Daniele - E isso é mágico, também, essas buscas... não é? Ah: porque que eu fui contar histórias indígenas? Porque eu me apaixonei pelas versões que a Cissa Fittipaldi publicou. Ou porque o indígena tem passados, ou porque eu fui trabalhar no projeto do Ritos. Tudo isso vai me dando, vai marcando a maneira de contar. E aí é bonito porque passa por nós de verdade, como um som que vem de lá de dentro, ou um som que eu vou fazer, ou uma música que eu vou cantar, não é? Quando isso passa por nós é verdadeiro, e eu acho que é importante que passe pela nossa história, apesar de achar que nem sempre a gente esteja contando...

Verônica - Uau! Tem uma frase lá num daqueles livros que você deu que, eu não lembro o nome... Ele fala que quando ele conta, ele aproxima o outro dele também,

não é? Ele se aproxima e aí, eu acho que, não sei pra vocês, quando vocês contam, vocês trazem o outro pra perto, pra gente quando contam? Não sei... Entendeu? Você mostra você, e aí o outro então se aproxima?

Gregório – Ou se distancia... (risos)

Simone – É... , às vezes acontece....

Daniele - Acho que é uma via de mão dupla, não é? Você se aproxima ou se afasta...

Gregório – Não. Mas tem uma ocorrência, uma frequência de aproximação.

Verônica – Como é que caminha junto essa coisa das histórias, dos provérbios e as frases de sabedoria popular assim? Como é que vocês colocam isso no trabalho de vocês?

Gregório – Porque nós somos impregnados de expressões das culturas pelas quais transitamos... Então, porque ficou gravado, inscrito, não é? É... , escrito e inscrito em mim que: “quem sempre corre nunca alcança”...

Simone - Não é assim que eu conheço não... (risos) Não; tem um negócio que nunca alcança, era um outro negócio que não estou lembrando agora. Gostei mais desta versão. (risos) Como é que é? “Quem acredita sempre alcança.” É assim que eu conheço a versão.

Gregório - Pois é; aí nós somos impregnados por estas expressões e alguns provérbios, não é? Os provérbios e essas expressões, essas frases nos impregnaram por causa das culturas.

Daniele - Eu gosto às vezes quando... Porque as condições em que a gente conta são as mais variadas possíveis. Às vezes sozinho, às vezes em grupo, ou com outros contadores que vão apresentar também; às vezes você tem uma história, às vezes você tem uma hora de história. É... Mas quando há um tempo, às vezes, eu gosto de ter... , entre as histórias, ter pequenos “causos”, às vezes uma frase. Por exemplo, nas histórias indígenas: às vezes entre as histórias eu contava uma história que aconteceu, ou uma frase...

Gregório - Um pensamento.

Daniele- Dita por um Xavante, por exemplo, que é: “Ninguém respeita aquilo que não conhece”.

Gregório - É um pensamento.

Daniele- Que é muito mais forte do que eu falar qualquer outra coisa sobre a escolha das histórias. Ou porque contar estas histórias? Ou como transformar o mundo? Às vezes é uma frase que a pessoa vai levar, não é? É...

Gregório - A vinheta... O intervalo. Que canta...

Daniele- É um comercial.

Verônica - Você canta; você dá um poema...

Gregório – E, literalmente, vai, é...No meu caso eu vou pra cultura. “Fui à fonte beber água não fui por água beber, fui pra ver as piabinhas na beira d’água correr.” Poesia popular.

Daniele- E às vezes, até como introdução da história, não é?

Gregório - E cativa também. Uma maneira de cativar o ouvinte, com o que já conhece: “Sucupira, descansa o passarinho, que ele deve descansar nos braços do meu benzinho” Aí já cria uma relação de cativar o outro, para a escuta, o compartilhamento.

Verônica - Agora vou fazer duas perguntas da trajetória tanto da Dani que foi lá, sobre o Griot, e para o Gregório, só pra... enfim... , estas últimas perguntas: quando você fundou, a fundação lá no Acre, do Chico Mendes, você poderia me dar um depoimento do seu desejo e da importância que você acha que a fundação tem hoje lá? E que você deixou lá...

Gregório - Existe a fundação Chico Mendes, lá, no Acre, mas eu não participei da criação, não. A fundação Chico Mendes foi criada num movimento de amigos, companheiros, parceiros da luta do Chico Mendes.

Verônica – Hã-hã...

Gregório - Tem uma outra fundação Chico Mendes criada pela família: a mulher, a ex-mulher, a filha. Talvez você esteja fazendo uma referência às casinhas de leitura.

Verônica - É que a gente viu lá na oficina.

Gregório - Aqui no Rio, nós criamos também em 1991 até 1996. Nós estivemos à frente de uma Casa da Leitura. Casa da Leitura que é da Fundação Biblioteca Nacional que é um centro de promoção da leitura, da literatura, dos contadores de histórias, dos escritores, dos poetas e está lá a Casa da Leitura em Laranjeiras. E aí com a mudança de grupos no poder de...

Verônica - De gestão, não é?

Simone – Aí... , não pode mais ter contação de histórias.

Gregório - Mas que pode a qualquer momento retomar.

Daniele- Está lá, firme.

Gregório - E no Acre e em outros lugares também participei criando Casas da Leitura.

Simone - Então você esteve ligado diretamente à criação da casa da Leitura daqui do Rio? Você participou?

Gregório – É; ali de 91... É do período da gestão do Afonso Romano de Sant'ana. O Afonso Romano de Sant'ana era o presidente da Biblioteca Nacional, a Prof. Eliana Yunes era assessora especial para as políticas de leitura e eu era o coordenador do Programa Nacional de Incentivo à leitura: O PROLER. Eu fiquei até 96.

Simone - E aquelas oficinas que tinham pelo Brasil?

Gregório – Isso. Trabalhamos com 600 municípios.

Simone – Ah! Você foi..., você foi o cara então, entendi tudo então...

Gregório - E a casa da leitura surgiu como sede do PROLER e... , era uma casa mal assombrada. (risos)

Daniele - Muito engraçada... não é? (risos)

Gregório - Que conquistamos em termos de comodato, como sede naquela casa. Foi a leilão; ninguém quis comprar; uma, duas, três vezes, aí nós solicitamos. Tinha sido uma casa pioneira dos grupos que trabalhavam com grupos sociais e tinha sido também um necrotério. Aquela casa ninguém queria, era uma casa de defuntos, de almas penadas. E aí pedimos aquela casa e assinamos um termo de comodato para uso do PROLER por 99 anos com possibilidade de renovação por mais 99 anos. (risos) Estendida para sediar o PROLER por estes 99 anos. (risos) E aí ninguém queria entrar naquela casa porque os vizinhos viam as almas e os barulhos à noite..., que todo mundo ouvia. E aí nós entramos para conviver e planejamos a inauguração da Casa. Oficialmente foi no dia 13 de Agosto, uma 6ª feira, dia das Bruxas, 1993. Quando inauguramos com cerimônia religiosa, com sessões de benzeduras, com os padres, pastores, as mães de santos, com os rabinos. E todos foram benzer lá. E inauguramos com uma sessão de história de almas penadas. Porque era a 13ª 6ª feira 13 do século. Foi uma confluência de 13, e sexta-feira. E aí abrimos uma casa que tinha sido um necrotério. A casa de defuntos. E aí as almas corriam mesmo e as portas batiam; as janelas. E aí pintamos, arrumamos, sempre em parceria com estas almas. (risos) E aí elas foram se acostumando e as coisas aconteceram. E foi este o surgimento da Casa da Leitura no Rio e da Casa da Leitura em outros lugares do Brasil. Que aí a ideia de uma Casa da Leitura, ela é uma complementação das bibliotecas. Biblioteconomia é uma das ciências que estudam e trabalham com o tratamento da informação. As obras para o melhor... , e aí os cursos de biblioteconomia focaram, ficaram muito fechados no tratamento da obra e esta face de abrir a obra para a vida ficou um pouco comprometida. O mesmo objetivo a casa da leitura: a ideia era essa. E aí o protagonista da biblioteca é o documento, é o livro, o protagonista da casa da leitura é o leitor. E aí muda o foco, não briga com a biblioteca, complementa. Ela não teria que repetir o modelo da biblioteca nacional, mas tinha que abrir outra fonte..., e foi isso que fizemos com muita alegria, com muita vida. Mas as coisas que acontecem assim... Ahh... aonde acontece inveja, a ambição, não é? Nem sempre os desdobramentos são positivos. Mas tem uma coisa boa, a casa permanece. Então alguém trabalhou muito pra ela cumprir a existência dela.

Simone - E o que se plantou, naquela época, o que eu lembro das dissertações e monografias sobre contação de histórias, todas falam, remetem àquele momento da contação de histórias da Casa da Leitura: que tinham as oficinas de contação de histórias pelo Brasil. É muito legal saber que isso ainda está nas vozes, está repercutindo de alguma forma.

Daniele - E talvez ressurja a qualquer momento.

Gregório - Eu fazia as oficinas em parceria com a Eliana Yunes. Então nós começamos as oficinas lá e a gente fazia em outros lugares, convidava também outros contadores, e um grupo muito importante também que nos ajudou que é grupo Morandubetá.

Simone - Eu só encontrei o nome do Morandubetá.

Gregório - Que tinha a Lucinha (Fidalgo), o Celso Sisto, a Benita (Prieto) e a Eliana Yunes. E neste período, eu dirigi um grupo com as apresentações no CCBB. Nós fizemos em 1992, 93,94, espetáculos lá na biblioteca do CCBB e no Teatro 2. Que era: “Ler e Contar, Contar e ler”.

Simone – Ah! Que é aquele livro!

Verônica - Que é aquele livro.

Gregório – É porque este tema, esta expressão, eu criei na época em que eu dirigia o grupo. E aí com as oficinas, surgiram outros grupos. Outros contadores. Um outro grupo que foi o “Confabulando”.

Simone – O “Confabulando” foi por você então. Agora que está encaixando assim... um monte de coisinhas.

Daniele- É muito importante um espaço permanente, assim para quem quer investigar, quando a gente vai contar, a gente tem um caminho. Tomara que a Casa da Leitura volte àquele trabalho. Tinha um volume muito grande.

Gregório – Era um centro de referência.

Simone – Era uma referência; exatamente.

Daniele – Até um momento atrás tinha um... e depois ela ficou um pouco quieta, assim, mas que acho que agora está começando a movimentar e pode voltar a ser um espaço interessante. Porque não há um lugar onde você possa fazer cursos e acho que, de várias instâncias da obra de um escritor a técnicas de contação.

Gregório – Hoje você tem... ,no próprio Centro Cultural Banco do Brasil.

Daniele – É. Mas não de forma contínua, não é?

Verônica - São pouquinhos...

Gregório - Teve uma coisa, que na época que nós usamos a expressão que Eliana Yunes criou, que é a ideia era “desescolarizar a leitura”. Não é retirar da escola práticas leitoras, é estender para além da escola, a leitura. Então é a família, no trabalho, nos pátios públicos, esta é... , era o sentido de “desescolarização” da leitura. Para evitar este pensamento de que se formam leitores na escola. Não. Se formam leitores na escola, no trabalho, na família...

Daniele- É. Não, e, às vezes na escola, com aquela obrigação de ler o livro a gente acaba bloqueando a vontade de ler. Eu trabalhei em um projeto muito interessante: que vai a várias empresas levando livros para disponibilizar para as pessoas emprestarem. E a gente contratado para ir na abertura do projeto e contar trechos dos livros, para gerar esta curiosidade.

Verônica – Estimular, não é?

Gregório - Hoje tem um personagem que surge com mais contundência no Brasil, que é o leitor, a leitora. Então a pessoa X o que ela faz? Qual é a função social dela? É leitora. O que significa isso? É uma profissional que desenvolve uma ação de promoção da leitura, de incentivo à leitura. Então ela pode desenvolver nas casas das famílias. Então, hoje nós temos pessoas que são contratadas pelas famílias com esta função de leitor. E aí a leitora leva um conto, leva um poema, conta uma história, leva uma imagem, leva um vídeo, está sempre com algumas amigas; pessoas que fizeram a oficina de contação de histórias, que exercem esta função e são contratadas. Nas famílias, nas empresas que são contratadas, no quadro de seus funcionários tais profissionais. E o que é que eles fazem de leitores? Fazem rodas de leitura, sugerem livros, bibliografias, projetam um sítio, promovem debates,

várias linguagens artísticas. Então, hoje cresce no país esta função, esta profissão, do leitor.

(falta um trecho)

Daniele- Para mim, eu acho que com o passar do tempo, eu vou buscando mais o silêncio. Quando eu falo buscando não é conscientemente, não é uma coisa assim: “ - Vou trabalhar o silêncio na história.” Não é isso. Mas, assim, de ir se apropriando dessa calma porque eu acho que isso tem a ver com o caminho, com a estrada, com o poder chegar e falar.

Gregório – Este silêncio, a quietude não é: eu vou ficar quieto; não. Porque esta quietude ela é alcançada em alguns momentos, esta quietude você pode buscar uma maneira de alcançá-la e uma das maneiras é com o trabalho manual. Por isso que as mulheres ficam bordando... aí bordam um sapatinho: “- A Sra. tem neto?” “ - Não, este sapatinho vai servir no pé de um bebê.” É para o bebê e é para ela. Ou uma cozinha, que fica temperando uma comida...

Verônica - Botando tudo...

Gregório - E quem vai saborear? É o outro que vai saborear. Então esta quietude que não é planejada, não é previsível. Vou? Não.

Verônica - Não é para também..., ficar pensando.

Gregório – Não; e aí vai e vai: quando você descobre que está em estado de graça! Esta postura que tem um início; a intenção um momento que você pode escrever, você pode pintar, desenhar, pode organizar a fala. O contador tradicional, ele é mais na comunicação, não é? De levar uma notícia de um lugar para o outro. O contador contemporâneo, ele trabalha com essa coisa interna.

Verônica – Assim fecha não é? (comentário sussurrado)

Simone - Eu acho que fecha. (comentário sussurrado)

Gregório - As informações já estão na internet, na televisão.

Daniele – E, na verdade, eu estou falando nesta coisa do... Acho que buscar este silêncio que hoje em dia é tanta informação, é o excesso, não é? Eu me sinto esvaziando, sabe? Foi muito estranho voltar desta viagem. O festival era itinerante, foram cinco cidades e, muito mesmo, quando era em teatro era muito na palavra. Muito tranquilo, eles contam, têm vários tipos de pessoas... As personalidades: um é muito expansivo, o outro que conta sentadinho na cadeira e canta... Mas, para mim, foi um exercício muito interessante de introspecção, digo, de acalmar mesmo, de tentar entrar um pouco ali naquela quietude, mesmo que premeditado. E acho que tem a ver com este processo de esvaziamento, de ir abandonando a atriz pra deixar a contadora de histórias vir, de ir esquecendo um pouco este corpo que vem. Começo a contar e o corpo vem, não é? Sempre tive muito um trabalho de corpo, sempre gostei deste corpo que fala.

Gregório - Por exemplo, aquela dançarina de Santa Catarina, do Paraná como é o nome dela? Que é internacional?

Daniele- Paraná?

(interrompe para corrigir o áudio)

Gregório - Como é o nome daquela dançarina que....?

Simone - Pina Baush?

Daniele- Do sul? Não; do sul.

Gregório – Não. É brasileira. Ela é uma dançarina mesmo, ela teatralizava tudo... , ela é uma dançarina e...

Simone - E é atriz?

Gregório – Também é...

Simone - Denise Stoklos?

Gregório - É.

Daniele- Ah! Denise Stocklos.

Gregório - É uma narradora.

Simone - É uma narradora que usa o corpo.

Gregório - Ela usa o corpo. E explora.

Verônica – Inclusive, ela fez um que ela decidiu ficar sentada atrás de uma mesa.

Simone – Como ela conseguiu?

Gregório - E a Fernanda Montenegro contou com ela, também sentada, sem nenhum gesto.

Verônica – Isso foi incrível também. Eu sempre a via dançando, se movimentando... E neste dia em que ela contou, o máximo que ela fez foi folhear o caderno. Ela tinha um caderno em cima da mesa. E aí o que tinha de movimento era um vídeo atrás em que ela mostrou imagens da família. Do nascimento dos sobrinhos...

Daniele - Onde ela fez?

Verônica - Ela fez no SESI, ali na Graça Aranha.

Daniele - Agora?

Verônica - Não, já tem um tempo.

Simone - Ela escreveu uma peça em que ela misturava um pouco também, não sei se era MacBeth...

Daniele- Ela fez Desmedéia.

Simone – Desmedéia.

Gregório - E quando ela usa o corpo no palco, o movimento dela também vai narrando.

Simone - É mímica, não é? A formação dela é mímica, é muito lindo. Nunca mais eu vi.

Gregório - E ela faz trabalho manual.

Daniele - Faz?

Gregório - Ela borda, costura, fica fazendo ponto de cruz.

Daniele - É mesmo? Ela faz isso? Eu tinha vontade de ganhar isso. Minha mãe é costureira e não me ensinou a costurar, e eu tenho loucura pra bordar.

Verônica - Tem um projeto que os homens aprendem a bordar.

Gregório – Vocês sabem o que eu faço, não sabem?

Verônica - Pipas.

Simone – Ah não! Eu não sabia...

Verônica - Tem umas fotos lindas naquele livro, as fotos daquelas pipas com renda.

Simone – Ah... Eu ainda não vi.

Gregório - Para cada pipa... , tem pipa que eu não alcanço aquela quietude mais profunda pra ordenar uma narrativa. Mas quando eu faço com calma, aí vem uma revelação, uma experiência de uma voz que eu ouvi... , aí ela fica inscrita e é uma voz.

Verônica - Muito obrigada!

Simone – Ah! Obrigada gente!

Verônica - E no meu caso também, que estou escrevendo sobre isso, estou aprendendo sobre isso.

Simone - Que vem um monte de coisas, não é? Que você fica pensando assim: ai como é que eu vou fazer?

Verônica – É. E organiza o pensamento, organiza o sentimento em relação a isso...

Gregório - E o livro (retira o livro da mochila) que eu até trabalhei. Esse é um caderno do pessoal da PUC.

Simone – Ah! Eu me inscrevi, mas não pude fazer, porque estava trabalhando.

Gregório – É: “Guardados de Fevereiro”.

Simone - Uma amiga minha fez: Sheila. Não sei se ela escreveu alguma coisa ali.

Gregório - Quer ver? Lê aí pra gente (fala para Daniele).

Daniele - “A contação de histórias é por excelência uma oportunidade e uma vivência para a construção da personalidade ética de quem ouve, mas também por parte de quem as conta. Por se tratar de uma experiência antropológica, facultamos a oportunidade de aprendermos o exercício de ouvir igual a perceber o outro. À luz da antropologia, ouvir significa prestar atenção ao que se escuta. É uma prática disciplinadora por excelência. Não existe contação de histórias desvinculada da dimensão ética (à parte Daniele fala: “ – Ah isso a gente não falou; da ética”) Não apenas um conteúdo moral é trabalhado, mas uma postura atitudinal é construída a partir da família e de outras instituições sociais ou mesmo outros empreendimentos sócio-educativos. A possibilidade do exercício do diálogo como dinamismo de desenvolvimento da inteligência e da argumentação, fomenta-nos a certeza de que a oratória é também a área do conhecimento e da educação socializadora. Por fim, o propósito maior da contação de histórias está na capacidade de criar nos ouvintes que absorvem o extrato epistemológico e afetivo um benefício maior, qual seja, de perceberem que são protagonistas de suas próprias vidas e não elementos casuais de uma vida sem significado. Suas vidas valem a pena serem transformadas em uma grande história: a história da humanidade. É um texto retirado do livro “A arte de contar histórias: abordagem poética literária e performática”.

Daniele - Eu estava falando para elas, antes de virmos para cá, desta noção complementar indígena de mudança de olhar, de atitudes mesmo, de ser importante, mas... , as coisas estão para fora e estas questões éticas acho que são fundamentais... **(não é possível compreender devido ao ruído na gravação)**

Gregório - Nesta oficina da PUC, no final, cada pessoa ficou com um caderninho. Tem um caderno individual e um caderno coletivo.

Daniele- Eu também, no projeto “Relicários”, no final a gente coletou algumas histórias de vida, mas teve cada coisa incrível. Na própria turma, assim, aquele cara que todo mundo discriminou e no final... **(incompreensível)** Uma mulher que tinha

morado em vários bairros do Rio e ela foi contar para um senhor que tinha passado pelos mesmos bairros, e começaram a falar as ruas. Uma contadora que era de Manaus encontrou um “cara” que era de Manaus e eles começaram a falar muito das árvores... **(incompreensível)**. Tantas histórias assim, que a secretária que era bailarina e não pode seguir a carreira, que foi entrevistar, foi contar e ouvir de uma bailarina. Então estas pontes... e aí você vê como as histórias são como espelhos não é? Se você está um pouquinho aberto para ver o outro, que num primeiro momento você fala assim: “hum..”. quem é? Per’ái... essa barba aí.... você olha mais um pouquinho e você fala: caramba ele também é.... sei lá! Nossa ele também tem orelha, sei lá! (risos) E foi genial porque, no final, tinha um cara que a turma discriminava horrores... e a gente foi no Retiro dos Artistas. E foi bem interessante também, porque aquelas pessoas contam também a sua história como artistas. E a gente queria as histórias de vida.... quer dizer.... e este “cara” encontrou um homem que tinha uma história muito parecida. Porque a história dele era toda fragmentada e ele colecionava objetos. A casa dele era amontoada de objetos que ele catava pelo mundo e a partir daquele encontro a turma passou a olhar ele e aceitar e gostar dele de uma outra maneira. Genial, não é?

Gregório - Tinha uma moça que era da comunidade de Manguinhos e ela trabalhava no banheiro, ela era zeladora de banheiros. Só que ela no banheiro, lia. E ela cuidava de banheiros. E aí descobriram que ela estava lendo dentro dos banheiros. E hoje ela é uma das principais incentivadoras que está trabalhando na biblioteca de Manguinhos.

Simone - Olha que máximo! Muito bom!

(finalizou a gravação do áudio, porém faltou algum pedaço do final)